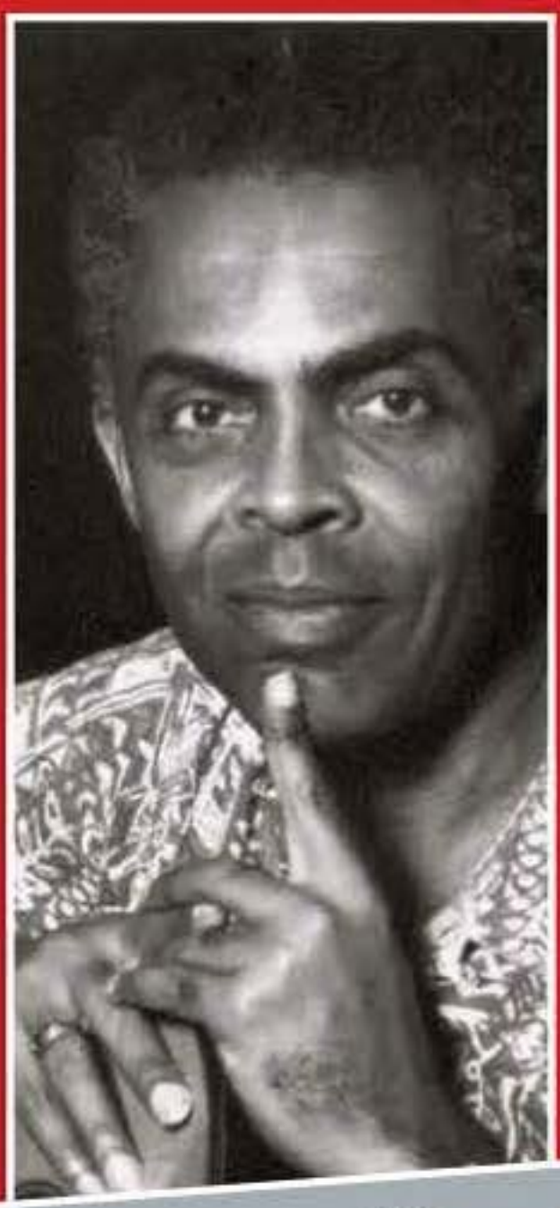
EDIÇÃO ESPECIAL DE COLECIONADOR

RollingStone

rollingstone.com.br

BRASIL



MILTON NASCIMENTO | **GILBERTO GIL** | **PAULINHO DA VIOLA** | **CAETANO VELOSO**

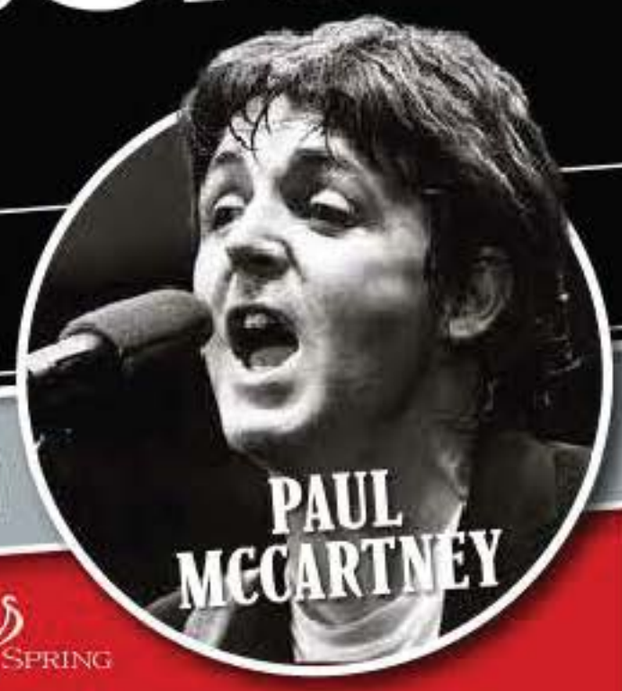
80 ANOS DE MÚSICA

As vidas dos gênios brasileiros nascidos em 1942 contadas por meio de suas obras mais impactantes

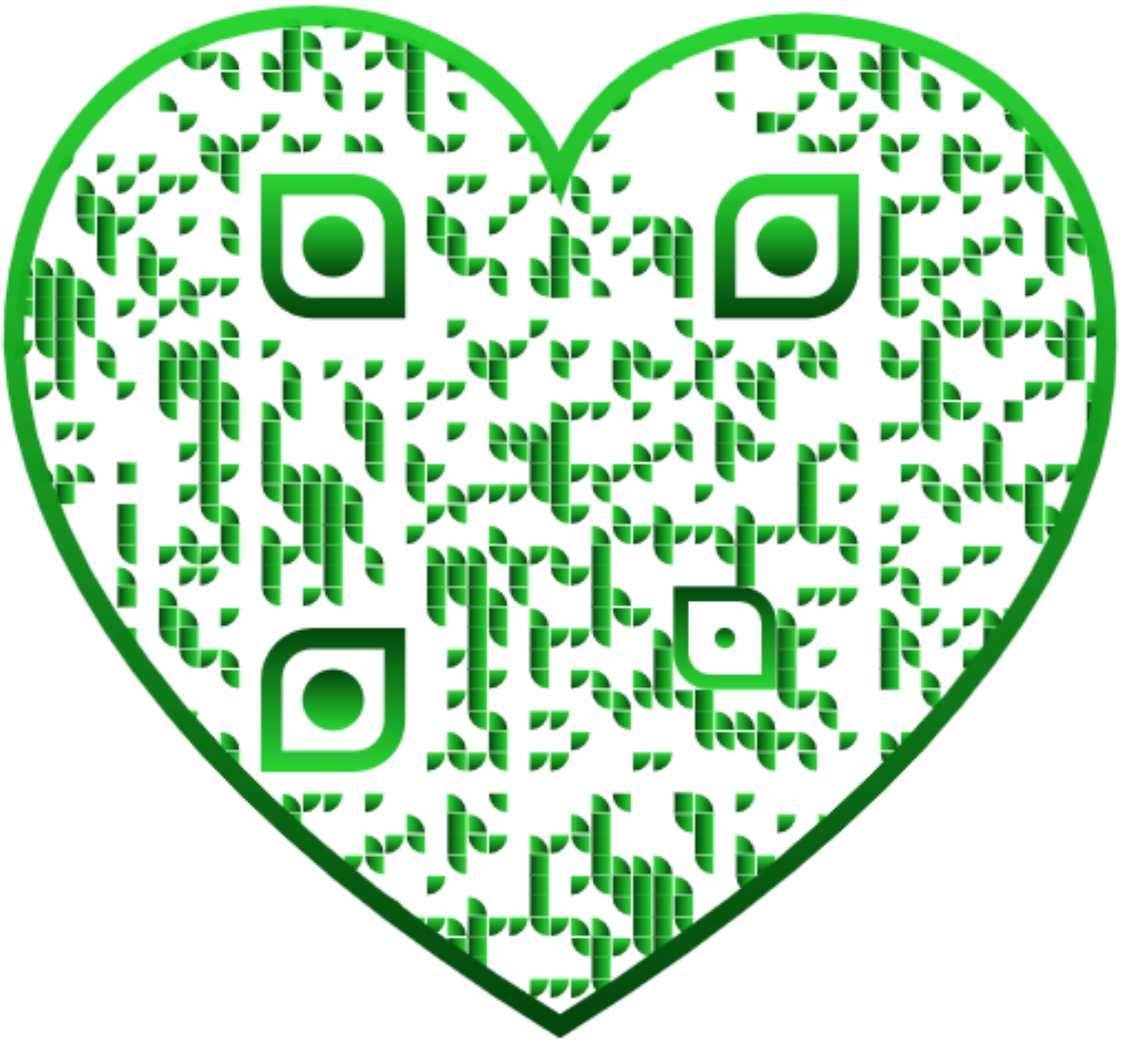
+ DISCOGRAFIAS COMPLETAS COMENTADAS

ARQUIVO RS

TIM MAIA | JIMI HENDRIX | BRIAN WILSON | ARETHA FRANKLIN



SPRING



Adrenaline
comes as standard.

TAG HEUER CARRERA

Porsche Chronograph

TAG HEUER × PORSCHE

BOUTIQUE TAG HEUER

CIDADE JARDIM SÃO PAULO (11) 3198-9458
VILLAGE MALL RIO DE JANEIRO (21) 3252-2846
SHOPS JARDINS SÃO PAULO (11) 3198-8267

Banca do Antfer
Telegram: https://t.me/bancadoantfer

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

80 anos de música : as vidas dos gênios brasileiros nascidos em 1942 contadas por meio de suas obras mais impactantes / [organização Spring Publicações]. -- 4. ed. -- São Paulo : Spring Publicações, 2022.

Bibliografia.
ISBN 978-85-62921-07-0

1. Música - Brasil - História 2. Música - História e crítica 3. Música brasileira - História e crítica 4. Música popular - Brasil - História 5. Músicos - Brasil - Biografia I. Spring Publicações.

22-137163 CDD-780.9

Índices para catálogo sistemático:

Editorial UM ANO PERFEITO

Não se explica de maneira lógica o que ocorreu em 1942. Acaso do destino, alinhamento de estrelas, conjunção ideal de fatores, golpe de sorte ou tudo isso ao mesmo tempo? O fato é que este foi o ano de nascimento de muitos artistas essenciais da música, dentro e fora do Brasil.

Claro que não basta ter nascido em 1942. Quais condições permitiram que jovens promissores desenvolvessem seus enormes talentos? Melhor ainda, como se formam gênios como esses, que ressignificam o mercado, criam revoluções sonoras, borram gêneros e se reinventam constantemente? Tentando decifrar tais questões, este especial da *Rolling Stone Brasil* celebra alguns dos ícones que completaram 80 anos em 2022: artífices pioneiros da MPB, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Milton Nascimento e Paulinho da Viola tiveram trajetórias impressionantes e continuam a nos oferecer as dádivas de seus feitos, em álbuns e nos palcos. Em textos inéditos, pontuados por dados históricos e análises críticas, relembramos as trajetórias desses astros por meio de suas ricas discografias e trabalhos mais importantes (coincidência ou não, Paulinho, Gil, Caetano e Milton lançaram aquelas que consideramos suas obras-primas em 1972, aos 30 anos de idade).

Além desses, outros nomes atravessaram gerações em evidência e hoje sustentam status de verdadeiras lendas vivas, como Paul McCartney e Brian Wilson. Outros partiram cedo demais, deixando legados de impacto para as gerações seguintes, como Tim Maia, Jimi Hendrix e Aretha Franklin. Todos esses e outros mais são exaltados nesta edição histórica, que esperamos que esteja à altura desses talentos lendários.

Ademir Correa e
Pablo Miyazawa – EDITORES

Índice

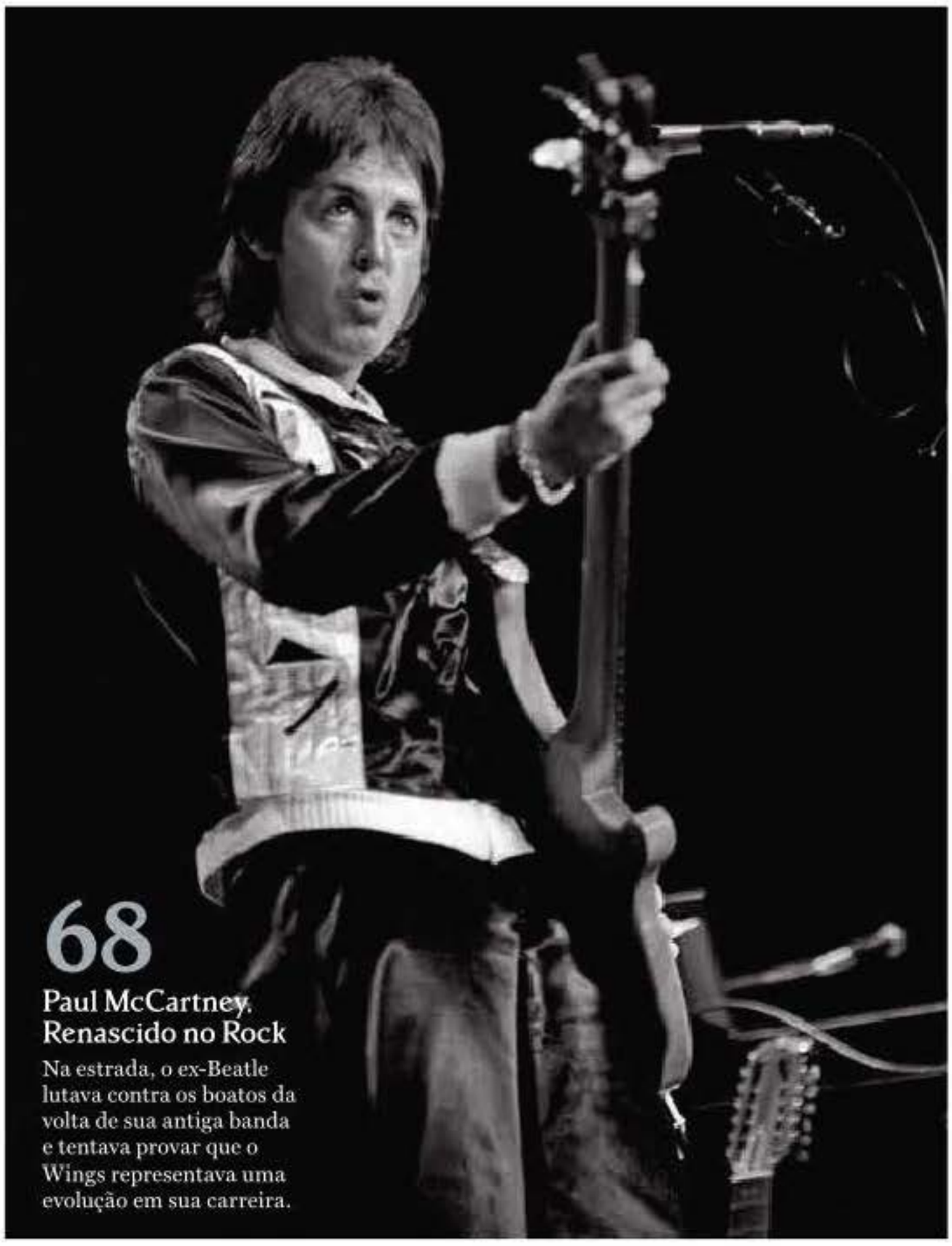
6 **Tempo Rei**
Aos 80 anos, **Gilberto Gil** está em constante movimento – e é isso o que faz dele tão grandioso.
Por Alexandre Matias

22 **Caminhando Contra o Vento**
Camaleônico, **Caetano Veloso** gosta de confundir em seu universo particular de cores, nomes e contradições.
Por Marcelo Ferla

36 **Nos Bailes da Vida**
Com a vida dedicada aos palcos e aos amigos, **Milton Nascimento** encanta com as mais belas melodias do mundo.
Por Pablo Miyazawa

50 **Meu Mundo É Hoje**
Cantando e chorando, **Paulinho da Viola** transforma o samba em bela poesia feita para emocionar.
Por Pedro Só

64 **Arquivo RS: Sozinho, Enfim**
Em uma de suas primeiras entrevistas como artista solo, **Paul McCartney** tentava lidar com o iminente fim dos Beatles sem esconder sua insatisfação.



68
Paul McCartney. Renascido no Rock
Na estrada, o ex-Beatle lutava contra os boatos da volta de sua antiga banda e tentava provar que o Wings representava uma evolução em sua carreira.

74 **Arquivo RS: Relembrando o Síndico**
Artistas e amigos homenageiam a vida e a obra de **Tim Maia**, a voz inesquecível da música brasileira, que faria 80 anos em 2022.

78 **Arquivo RS: A Última Viagem**
Planos épicos, problemas terrenos e bela música: os frenéticos meses finais e as gravações perdidas do deus da guitarra, **Jimi Hendrix**.

84 **Arquivo RS: O Furacão Aretha**
Fora dos palcos, a notável timidez de **Aretha Franklin** servia para esconder dramas pessoais que jamais abandonaram a maior voz do soul.

90 **Arquivo RS: Finalmente em Paz**
Percorrendo Los Angeles, comendo tacos e assistindo a jogos de basquete com **Brian Wilson**, o gênio do pop que deixou para trás seus dias sombrios.

94 **Aconteceu em 1942**
Quem são os artistas que também nasceram há oito décadas e deixaram contribuições inestimáveis na música.

RICHARD E. AARON/REDFERNS/GETTY IMAGES

CAPA Frans Schellekens/Redferns (Milton Nascimento); Michael Ochs Archives/Getty Images (Gilberto Gil); Acervo Pessoal (Paulinho da Viola); Bettmann Archive/Getty Images (Caetano Veloso); Evening Standard/Getty Images (Paul McCartney)

Tempo Rei

Aos 80 anos, Gilberto Gil está em constante movimento – e é isso o que faz dele tão grandioso

Ele criou o título "Buda Nagô" para referir-se a um de seus mestres, Dorival Caymmi, mas o epíteto encaixou-se nele mesmo. A fala mansa e o jeito tranquilo de Gilberto Gil são características que antecedem até mesmo a sua música. A forma como ele divaga sobre qualquer assunto, sua gargalhada contemplativa, a atenção concentrada e a conversa conciliadora elevaram sua personalidade para além da sua própria arte, tornando-se ele mesmo uma obra de sua criação. O personagem Gilberto Gil é uma das maiores obras de arte da história do Brasil, mesmo porque seu autor – o próprio Gil – pode ser considerado o maior artista brasileiro vivo.

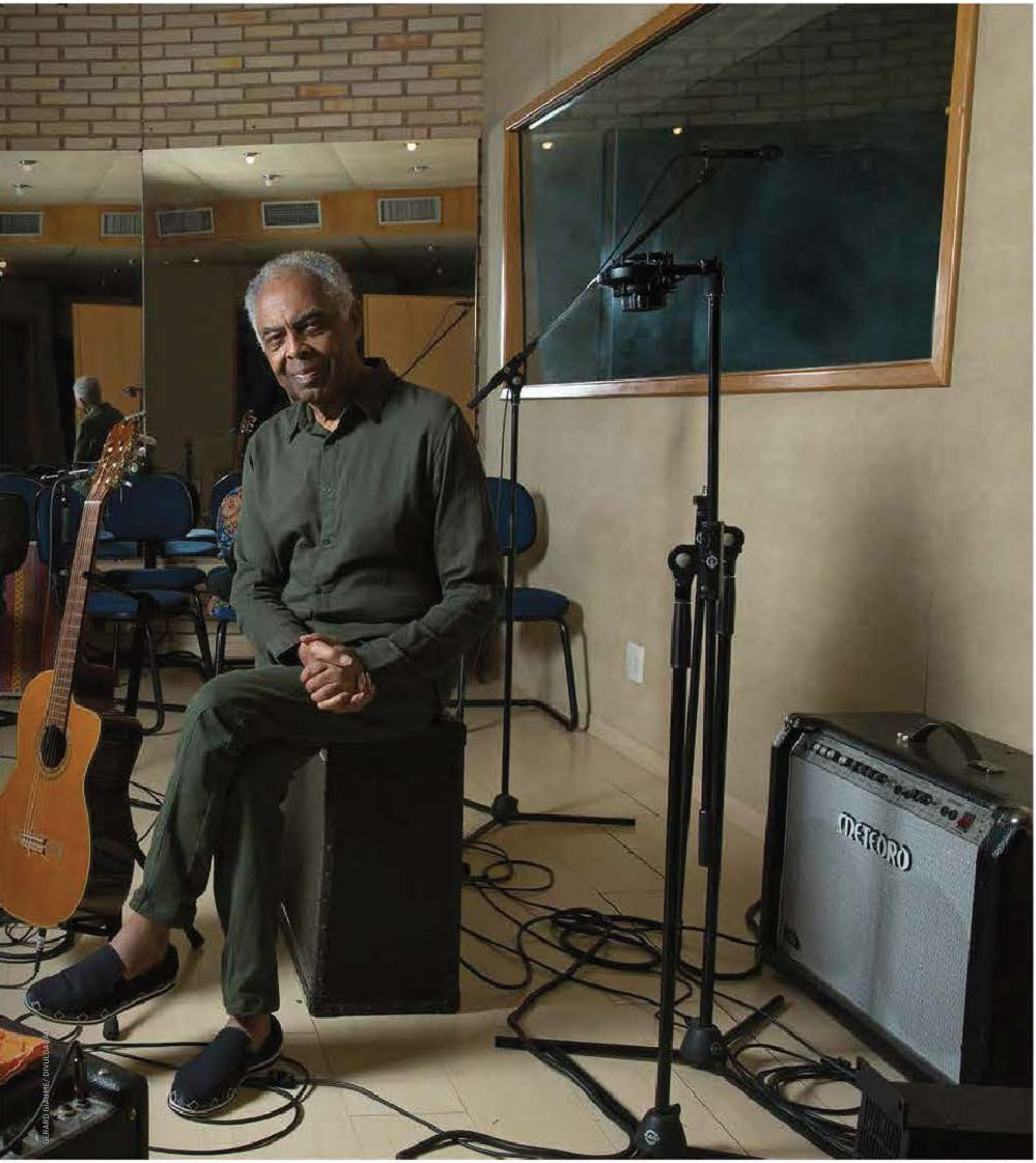
Mas engana-se quem o entende apenas por esta versão dos fatos. A aura macia acoberta o ofício contínuo, o trabalho como vocação, a constante labuta em sua própria lavra. Como Dorival e seu maior professor, João Gilberto, Gil é um dos responsáveis pela pecha que o baiano tem de preguiçoso, justamente pela imagem que passa para seu público. Mas sua obra é o antônimo da preguiça e o artista nascido em 26 de junho de 1942 se mostra em ocupação constante, sem tempo para distrações.

Seja como ativista político, agente internacional da cultura brasileira, pioneiro influenciador digital, criador prolífico e mestre presente na carreira de gerações de artistas mais novos, Gil não para nunca. Apenas sua carreira fonográfica resvala nos 70 álbuns lançados, entre estes vários shows transformados em discos, alguns deles clássicos em sua gênese. Isso fora a quantidade absurda de shows que faz pelo Brasil e por todo o planeta.

Qualificações como Ministro da Cultura e imortal da Academia Brasileira de Letras são apenas conclusões inevitáveis de seu trabalho constante – e este trabalho continua nele mesmo. Até hoje, Gil estuda seu instrumento, tornando-se um inconteste ápice da música instrumental brasileira. Como compositor, não cansa de experimentar, ao mesmo tempo em que, como cantor, torna sua voz um timbre de registro único e universal. E aos 80 anos, ele continua em busca de novos assuntos e encontrando novos parceiros, quando poderia estar confortavelmente sentado no trono que construiu, apenas vendo o tempo passar.

E é esta sua grande contribuição à cultura brasileira: Gil é o senhor de seu tempo justamente pela constante labuta, e ele sabe que é isso o que faz dele tão grandioso. Sua majestade não vem das palavras ou dos contatos, e sim do fato de estar sempre em movimento. Gilberto Gil é o rei do tempo, porque ele mesmo é o próprio Tempo Rei.

Por **Alexandre Matias**



GERARD GIAUME/ DIVULGAÇÃO

Gilberto Gil

WEA 1968

Lançado um mês antes do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*, em maio de 1968, o segundo álbum de Gilberto Gil não apenas é sua primeira obra-prima como também traz uma visão bem particular sobre como ele via o que depois passou a ser chamado de tropicalismo. O "som universal" que ele buscava com Caetano Veloso antes de a Tropicália ser batizada necessariamente passava pela psicodelia do rock britânico. Mas, ao lado do mano baiano, aquele novo movimento buscava contrapor extremos, buscando a essência da brasilidade a partir do contraste.

A versão de Gil era menos belicosa. Por mais que sua principal contribuição ao gênero seja uma música sobre um assassinato ("Domingo no Parque"), ela não entra no repertório para chocar, e sim para mostrar a realidade em que vivemos. Batizado apenas com seu nome, o segundo disco de Gil é conhecido por apelidos inspirados por sua capa ("o disco do fardão", "o disco tropicalista", "o disco psicodélico"), assinada por Rogério Duarte e Antônio Dias, com fotos de David Drew Zingg. Apesar das cores fortes e dos instrumentos elétricos, o disco segue a linha que Gil lapidava desde Salvador, trabalhando como um cronista do cotidiano do Rio de Janeiro. Músicas como "Domingou", "Luzia Luluza", mais uma regravação de "Procissão", "Ele Falava Nisso Todo Dia", "Coragem Pra Suportar" e "Domingo no Parque" descreviam cenas rotineiras, mas vistas com os olhos de um poeta forasteiro, encantado com as novidades da antiga capital.

Produzido pelo lendário Manoel Barenbein, o disco seguia o calor da época tropicalista, e ao trazer Gil vestido premonitoriamente com o fardão da Academia Brasileira de Letras (fazendo referência aos Beatles na capa de *Sgt. Pepper's*, lançado em 1967), ficava evidente que seus rumos musicais não eram triviais: as músicas foram arranjadas pelo maestro Rogério Duprat e os músicos que acompanham Gil são Os Mutantes.

"O que a gente põe a mais na salada?", perguntava o produtor a Gil, Duprat e aos irmãos Dias Baptista e Rita Lee, para sair da trivialidade das gravações da época. E assim, o disco assume-se psicodélico e transgressor, seguindo o mesmo caminho que os Beatles abriram para a música pop. Ruídos e efeitos sonoros atravessam as canções, dando um ar tanto lúdico quanto pós-moderno, provocando o ouvinte da mesma forma como eles se provocavam nas gravações.

Talvez o melhor exemplo seja o encerramento do lado A, o groove desembestado de "Pega a Voga, Cabeludo", música do folclore amazonense transformada em rock, que marca o início da gravação, quando o técnico Rogério Gauss anuncia: "Atenção bicões, gravando!". Daí em diante, o clima informal toma conta, até que o produtor resolve interromper o registro. Mas Rita Lee ironiza o professor, chamando-o de chato nas entrelinhas: "Manoel, me dá um Kri-Kri", brinca com o nome do chocolate, que também era uma forma de se referir a quem queria cortar a onda dos músicos. Empolgados, todos emendam um coro à revelia do produtor: "Ê, Manoel, para de encher!", cantam, antes de Gil chamar Sérgio Dias para um solo: "Serginho cabeludo danado, vamo lá!". Não bastasse isso, Gil ainda chama o baterista Dirceu Medeiros e exige um discurso. O músico então profere a máxima que "o som psicodélico é redondo que só uma gota", resumindo também o espírito deste disco clássico.

DESTAQUES: "Domingo no Parque", "Marginália II", "Pega a Voga, Cabeludo".

REPRODUÇÃO

Gilberto Gil

Philips 1969

O FIM DO SONHO PSICODÉLICO DA TROPICÁLIA VEIO como um soco: o Ato Inconstitucional número 5, decretado no final de 1968, transformava o regime militar em uma ditadura sem eufemismos. As consequências no mundo da cultura atingiram em cheio o coração tropicalista, quando Gilberto Gil e Caetano Veloso foram presos e levados a um quartel no Rio de Janeiro, sem terem a menor ideia do que iria acontecer com eles no futuro.

A prisão e posterior exílio dos dois baianos os acertou com força, tanto emocional quanto artisticamente, e cada um reagiu a sua maneira. Gil abandonou seu ar de cronista e passou a olhar para o futuro. Suas composições aos poucos misturavam-se à ficção científica, à medida em que ele sentia-se um personagem em uma distopia autoritária. O isolamento da cadeia e a iminência da possibilidade de deixar o Brasil – quem sabe, para sempre – provocou um trauma em sua poética, que passou a misturar nostalgia com uma contemplação pasma com um futuro implacável, lançando um disco ainda mais experimental do que o anterior.

Após dois meses preso, Gil pôde deixar a cadeia, mas manteve-se em prisão domiciliar até negociar sua saída do Brasil. Como Gil e Caetano estavam proibidos de fazer shows, o diretor artístico da gravadora Philips, André Midani, encomendou discos para aplacar suas condições financeiras e psicológicas no período. Gil compôs e gravou as músicas que se tornariam seu terceiro disco, esperando que pudessem ser acompanhadas por uma promissora banda de rock de Salvador, Os Leif's, que contava com os irmãos Pepeu e Jorge Gomes, ainda adolescentes, na formação.

Mas o produtor Manoel Barenbein preferiu agilizar o processo, convidou o maestro Rogério Duprat para arranjar as canções e montou uma superbanda para gravar as bases – Lanny Gordin na guitarra, Chiquinho de Moraes no piano, Sergio Barroso no baixo e Wilson das Neves na bateria. Aos instrumentos, foram acrescidos metais, ruídos, diálogos, ecos e outras invenções que Barenbein e Duprat criaram no estúdio. Ironicamente, a única música que Gil gravou no estúdio foi seu maior hit até então. "Aquele Abraço" era uma óbvia carta de despedida ao Brasil, cantada em um astral que destoa do clima triste da letra – Barenbein inclusive lembra como a animação do baiano contrastava com a desolação ante à notícia de que teria de deixar o país.

Batizado mais uma vez com seu próprio nome, o disco de 1969 é referido como "Cérebro Eletrônico" devido a sua primeira música, uma das várias em que Gil lida com a ficção científica, como a psicodélica "Futurível", sua regravação de "2001" (de Rita Lee e Tom Zé) e a melancólica "Vitrines", quase uma versão alternativa (e melhorada) para "Space Oddity" de David Bowie. Também se destacam "Volks-Volkswagen Blues", interpretações para "A Voz do Vivo" (de Caetano) e de um hit de Luiz Gonzaga ("17 Léguas e Meia") e a ousada "Objeto Semi Identificado", uma colagem de diálogos e pedaços de canções em diferentes rotações.

Entre as digressões da última faixa, Gil acaba resumindo seu estado de espírito – e o conceito do disco – de um jeito bem particular: "Eu gosto mesmo é de comer com coentro, uma moqueca, uma salada, cultura, feijoada, lucidez, loucura... Eu gosto mesmo é de ficar por dentro, como estive na barriga de Claudina, uma velha baiana 100%".

DESTAQUES: "Aquele Abraço", "Cérebro Eletrônico", "2001", "Vitrines".

REPRODUÇÃO

Expresso 2222

Philips 1972

Por mais marcante que tenha sido o tropicalismo para Gilberto Gil, o movimento impulsionou a sua fase áurea de uma maneira torta. A prisão logo após o AI-5 em 1968, seguida do exílio na Inglaterra, abalou profundamente os sentimentos do cantor, compositor e músico, não apenas como artista, mas principalmente, como pessoa. Foi um período de tamanha introspecção e tristeza, que Gil não fazia a menor ideia de como seria seu futuro – se é que um dia voltaria ao Brasil.

Afastado de seu país e de sua Bahia à força, Gil sentiu a dor de perder o que mais amava, o que o fez mergulhar em si mesmo, em busca do que tanto sentia falta: essencialmente, sua própria individualidade. Longe de onde havia nascido, ele começava a perguntar-se quem realmente era. Esse questionamento atravessa toda a década seguinte do artista, mas tem início com o disco que ele criou após seu traumático retorno ao país. Em *Expresso 2222*, Gil anuncia, como um John Lennon à brasileira, que o sonho havia acabado – não era apenas a Tropicália, mas os anos 1960 como um todo, e também a ilusão de que era possível transformar uma nação através da cultura (mal ele sabia como estava enganado, mas isso é outro assunto). Mas Gil não queria ser apenas um portador das más notícias, e sim, utilizar o momento para que todos pudessem reavaliar seus próprios papéis. A começar por ele mesmo.

Ao iniciar a jornada em busca de seu próprio eu, ele volta aos tempos em que pegava o trem (o expresso 2222 que batiza o disco) da minúscula Ituaçu, no meio da Bahia, rumo à capital Salvador. Nascido na capital baiana, Gil mudou-se para o interior ainda criança, onde passou toda a infância e viu despertar seu desejo de ser músico, ao se encantar com os violeiros repentistas que faziam duelos e contavam histórias de lugares que ele só poderia imaginar.

REPRODUÇÃO

Como a maioria da psicodelia clássica, o delírio de Gil é um passeio à infância, como seu retrato ainda bebê na capa do disco deixa escancarado. Mas apesar de começar ecoando a música de raiz que ouvia quando nem havia descoberto o rádio ("Pipoca Moderna", composição instrumental de Sebastião Biano, líder da Banda de Pífanos de Caruaru, que executa a versão que abre o disco), *Expresso 2222* já dá sua carta de intenções com o melhor rock já gravado no Brasil.

"Back in Bahia" é o manifesto do disco, explicando a raiz (e os gatilhos) de seu sofrimento no exterior e também como ele havia se tornado outro homem, agora que tinha voltado para casa. "Hoje eu me sinto como se ter ido fosse necessário para voltar", ele canta depois de comparar a tristeza baiana com a inglesa. "Tanto mais vivo de vida mais vivida, dividida pra lá e pra cá."

O início também deixa duas coisas bem evidentes. Por mais que tenha sido influenciado pela música estrangeira, Gil estava com sede de Brasil. No período em que passou no exterior, lançou um disco inteiro cantado em inglês (*Gilberto Gil*, de 1971) e fez shows inclusive fora da Inglaterra, quando passou uma temporada em Nova York e assistiu a apresentações de grandes nomes da música na época, dois deles cruciais para sua nova fase: Bob Marley e Miles Davis.

Além disso, a qualidade sonora do disco evidencia que as condições técnicas foram muito superiores se comparadas aos seus discos anteriores. Sob a direção de Roberto Menescal, *Expresso 2222* foi gravado no moderno estúdio da gravadora Eldorado, em São Paulo, um dos primeiros do país a possuir uma mesa de 16 canais. O fulgor rock de "Back to Bahia" dá o tom do disco e mostra as armas instrumentais que Gil tem para encarar essa jornada: Lanny Gordin na guitarra, Bruce Henri no baixo, Tutty Moreno na bateria e Antônio Perna no piano, uma banda que leva Gil para onde quiser ir – e ele quer ir para todos os lugares.

E Gil os leva para o terreno de João do Vale, quando a banda entorta – a partir do violão de Gil – a maravilhosa "Canto da Ema", que João compôs com os parceiros musicais Aires Viana e Alventino Cavalcanti. A psicodelia atravessa o xaxado de vez e o gênero entra na equação jazz rock proposta pelos músicos. O resultado é um delírio instrumental que certamente duraria horas ao vivo (no disco, ultrapassa os seis minutos), mas que Gil mantém na pista de dança de chão batido de sua nostalgia sem ignorar a aura romântica e supersticiosa da canção original.

O disco continua visitando os clássicos da formação de Gil quando ele puxa o samba manhoso do baiano Gordurinha e da pernambucana Almira Castilho, eternizado pelo mestre Jackson do Pandeiro para seu contexto pós-exílio. "Chiclete com Banana" também mistura, desde o título, referências brasileiras e estrangeiras – embora seu foco seja os Estados Unidos –, e Gil ultrapassa a proposta cautelosa do início da letra, misturando o que Jackson chamou de samba-rock com os improvisos vocais do bebop. E a banda sequer se mete a soar setentista, com um arranjo quase clássico em relação ao samba original. A tocante e sensível "Ele e Eu", bela homenagem que Gil faz ao mano Caetano, contrapõe as semelhanças e diferenças entre as personalidades dos pais da Tropicália, comemorando essa que é uma das maiores amizades de nossa cultura.

O lado B de *Expresso 2222* começa com outra viagem no tempo, desta vez acompanhada por outra tropicalista: Gal Costa ajuda Gil a manter o pique de "Sai do Sereno", do patrimônio pernambucano Onildo Almeida, que é desvirtuada pela banda em dois momentos de seus três minutos de duração. Na primeira vez, o grupo embarca em um delírio jazz rock em câmera lenta que quase descamba para o rock progressivo; e da segunda vez, quando, pouco antes do final, deixam o jazz torto encerrar a canção quase em um anticlímax. Mesmo porque, a partir de agora, Gil conclui o álbum praticamente sozinho.

A faixa-título dá início ao final do disco, deixando evidente seu ar melancólico a partir da voz e do violão de Gil. São praticamente duas canções entrelaçadas: enquanto Gil descreve a viagem de trem mágica de sua infância, seu violão soa como se o próprio andamento da locomotiva pudesse soar musical. A cada minuto, um novo instrumento de percussão entra, aumentando a pressão e o ritmo daquela máquina de som.

O manifesto "Back in Bahia" explica a raiz e os gatilhos do sofrimento de Gil no exílio e como ele havia se tornado outro homem ao voltar para casa

A mesma dinâmica continua em "O Sonho Acabou", esta somente com Gil cantando e tocando violão (e com os próprios vocais improvisados sobrepostos em um efeito maravilhoso). Enquanto o instrumento acústico abre o caminho para o vocal, este vai acordando quem ainda não havia percebido a nova realidade descortinada no Brasil: vivíamos em uma ditadura que poderia acabar com a vida de qualquer um. E apesar de ter sobrevivido, Gil sente que teve os sonhos destroçados pelo regime militar.

O álbum se encerra com uma das canções mais memoráveis de Gil. A referência asiática pode até não ter sido colocada em prática em sua carreira musical, mas os caminhos abertos em "Oriente" o guiaram para o resto da vida – da meditação à macrobiótica, ele abriu a cabeça para um exterior desconhecido sem que este lhe fosse imposto, como aconteceu em seu exílio. Tocada somente ao violão, a faixa finaliza este clássico em um tom pensativo e contemplativo, mas pouco melancólico, como parecia pender nos primeiros momentos.

Foi o início de um processo de redescoberta de si, em que Gil percebe que é o único agente de sua própria carreira. As transformações que aconteceriam a partir daí são fruto desse momento e atravessam as próximas décadas: sua reaproximação com a música sertaneja, com a cultura africana, com o reggae, a disco music, álbuns em parceria com seus principais parceiros musicais e até mesmo seu papel como Ministro da Cultura no primeiro governo Lula são guiados pelas conclusões a que ele chegou a partir deste disco. Não por acaso, foi com esse nome que ele também batizou seu próprio trio elétrico.

Expresso 2222 é um disco único na história da música brasileira. É um clássico discreto com hits suficientes para ser conhecido por não-iniciados, mas também um convite para uma sessão de terapia em público, a qual Gilberto Gil se induz frente ao seu próprio público, cogitando também esta possibilidade para quem o escuta. O trem está aí, é só embarcar.

DESTAQUES: "Expresso 2222", "Back in Bahia", "O Sonho Acabou", "Oriente".

Gil Jorge: Ogum, Xangô
(com Jorge Ben Jor)

Philips 1975

A HISTÓRIA DE UM DOS MAIORES DISCOS DA MÚSICA brasileira começa com a visita de um dos grandes nomes da indústria fonográfica mundial ao nosso país. O australiano Robert Stigwood havia construído a carreira ao transformar Eric Clapton em "Deus", quando o guitarrista fazia parte do Cream. Mas com o passar da década, ele crescia seus negócios para o teatro e cinema, com os espetáculos *Hair* e *Jesus Christ Superstar*, e capitalizando sobre a disco music, quando o Bee Gees fez a trilha para *Os Embalos de Sábado à Noite*.

Mas em 1975, a principal joia da coroa de Stigwood ainda era Eric Clapton, e ele levaria o guitarrista, ao lado do amigo Cat Stevens, para passar uma temporada no Rio de Janeiro. Então, ele pediu a André Midani, principal executivo da gravadora Philips, que realizasse um evento para apresentar os astros aos músicos brasileiros.

Assim, Midani reuniu Caetano Veloso, Rita Lee, Erasmo Carlos, Gilberto Gil e Jorge Ben, entre outros, para uma recepção a Clapton e Stevens. Jorge lembra que todos estavam esperando o guitarrista tocar, mas a expectativa pesou sobre o inglês e logo todos os brasileiros estavam tocando violão e cantando no meio da festa.

Aos poucos, os músicos foram abandonando a roda. Primeiro, Caetano, depois, Rita e, finalmente, Stevens, deixando só Clapton, Gil e Jorge tocando sem parar. Até que o inglês arregou: "Não consigo acompanhar". Em vez de comemorar a vitória sobre o deus da guitarra, Gil e Jorge seguiram tocando até o raiar do dia, para deleite dos presentes.

Tanto que Midani agendou estúdio para um reencontro da dupla. Quatro dias após a noitada, lá estavam mais uma vez, frente a frente, dois dos maiores nomes da música brasileira. Anos antes, ao ouvir o primeiro disco de Jorge, *Samba Esquema Novo* (1963), o baiano pensou em desistir da carreira, pois achava que o carioca já havia feito tudo o que ele queria fazer.

Dois autores negros devotos do violão que lhes foi apresentado por João Gilberto, Gil e Jorge se conheceram em São Paulo, nos bastidores de programas de TV e festivais, e a admiração mútua os aproximou naturalmente. Mas fora uma participação não-lançada no disco de 1969 de Gil, os dois nunca haviam feito nada juntos.

O encontro destes dois orixás da canção – Gil é filho de Xangô, Jorge, de Ogum – é um sonho de intensidade única na história da música gravada. Acompanhados apenas pelo baixista Wagner Dias e o percussionista Djalma Corrêa, os dois embarcaram em uma sessão de improvisos que criam espaços mágicos na cabeça de qualquer ouvinte.

O encontro dos dois violões – cada um buscando as brechas no groove do outro – só não é mais marcante do que o das duas vozes, ambas livres e improvisando melodias, letras e canções sem letras. São quase 80 minutos de música sem interrupção, com faixas que ultrapassam os dez minutos. Originalmente um disco duplo, *Gil Jorge* foi relançado em versão simples, com as faixas editadas, perdendo a magia do encontro.

É fácil entender porque o álbum não vendeu bem. Gil e Jorge voltaram a se reencontrar nos anos futuros, mas naqueles dias de 1975, a energia que os dois desprenderam materializou-se em uma das grandes obras de arte do Brasil. Impecável.

DESTAQUES: "Filhos de Gandhi", "Jurubeba", "Taj Mahal".

REPRODUÇÃO

Refazenda

WEA 1975

Perto de completar dez anos de carreira fonográfica, Gilberto Gil resolveu recolher-se. *Refazenda,* gravado depois do ápice criativo e expansivo que foi seu disco com Jorge Ben (*Gil Jorge*), vai ao extremo oposto da musicalidade do baiano e busca suas raízes sertanejas, as quais ele nunca havia escondido. Gil é tão do samba quanto do forró e, mais do que isso, tanto da cidade grande quanto do interior. Talvez por isso, as justaposições contraditórias defendidas dylanescamente por Caetano Veloso durante a época da Tropicália não se refletem tanto na obra de seu irmão de música.

E com *Refazenda*, Gil pega carona no neo-arcadismo hippie e volta a um interior tão nostálgico quanto novo. Mais uma vez, o compositor não enxerga os pólos opostos como discrepantes, e sim, complementares, e assinala isso desde o neologismo do título. "Refazenda" significa um retorno à fazenda, mas também uma reconstrução de uma nova fazenda, de um novo interior, e ele refaz o percurso que havia feito entre Inglaterra e Brasil em *Expresso 2222,* três anos antes, para observar com candura e orgulho o interior brasileiro tão caro a sua formação.

Para isso, Gil conta com uma arma secreta irresistível: a doçura e a sensibilidade do acordeão de Dominguinhos. *Refazenda* é um disco em que Gil aproveita para mergulhar na cultura sertaneja nordestina, como se para frisar que o tropicalismo só poderia acontecer a partir de suas raízes na região. Só a presença de "Lamento Sertanejo", uma das maiores canções da música brasileira, faria de *Refazenda* um disco imprescindível para nossa cultura como para a carreira de seu autor. Mas ela não está sozinha.

Pelo contrário, *Refazenda* é um daqueles discos que até parecem coletâneas, de tantas músicas perfeitas reunidas em uma única obra. O álbum abre com a suingada "Ela", que parece remeter ao recente encontro criativo com Jorge Ben, mas logo chama o ouvinte para dentro, mais uma vez com Dominguinhos como o guia, na maravilhosa "Tenho Sede".

A faixa-título desconstrói palavras para desconstruir conceitos, algo que também persiste na belíssima "Pai e Mãe", em que Gil conversa abertamente sobre sua sexualidade com seus pais. "Jeca Total" e "Essa é Pra Tocar no Rádio" assumem o ponto de vista urbano e influências do jazz e do funk do período, mas sem tirar os pés do interior, encerrando o lado A com um dedo discreto na eletricidade, quase ausente do restante do disco.

O lado B é voltado ainda mais para o lado de dentro. Começa com a festiva e melancólica "Ê, Povo, Ê" e continua com a introspecção tropicalista de "Retiros Espirituais", em que mais uma vez ele cita o luar de Celly Campelo em sua discografia, em uma introspecção em frente à televisão. Depois, vem o rock acústico "O Rouxinol", composto ao lado de Jorge Mautner, e a imortal "Lamento Sertanejo", a qual, por si só, já valeria a indicação de Gilberto Gil à cadeira da Academia Brasileira de Letras.

"Dentro de si mesmo / mesmo que lá fora / fora de si mesmo / mesmo que distante / e assim por diante / de si mesmo, ad infinitum" são os versos que encerram um disco perfeito, na conclusiva e definitiva "Meditação". "Tudo de si mesmo / mesmo que pra nada / nada pra si mesmo / mesmo porque tudo / sempre acaba sendo / o que era de se esperar." *Refazenda* representa um artista em seu auge.

DESTAQUES: "Lamento Sertanejo", "Ela", "Pai e Mãe", "Retiros Espirituais", "Refazenda".

REPRODUÇÃO

Refavela

WEA 1977

No miolo da década de 1970, Gilberto Gil passou por um processo de autoavaliação e reconhecimento que poucos artistas brasileiros puderam atravessar. O mais próximo dessa transformação foi justamente o período em que João Gilberto inventou o que chamamos de bossa nova, tocando sozinho entre o interior de Minas Gerais e Porto Alegre antes de voltar ao Rio de Janeiro como o maior nome da história da música brasileira. Mas, enquanto João deu-se ao luxo de metamorfosear-se em sigilo, sem que ninguém pudesse acompanhá-lo (e em uma fase em que ele mesmo suspeitava que talvez não pudesse viver de música), Gil passou por uma intensa mutação sob os holofotes, na frente de todo o seu público.

A mudança começou com vigor após o fim de seu exílio na Inglaterra. *Expresso 2222* marca o primeiro passo rumo a um novo Gilberto Gil, que expandia sua atuação artística para além do rótulo experimental e tropicalista, entendendo os dois adjetivos de forma menos elitizada do que era típico ao movimento original. Ao mesmo tempo em que encontrou-se com Jorge Ben no seminal *Gil Jorge*, ele reforçou os laços afetivos com seus conterrâneos baianos na aclamada turnê *Doces Bárbaros*, que o reuniu com Gal Costa, Caetano Veloso e Maria Bethânia, todos já com carreiras bem estabelecidas naquele ponto.

Essa metamorfose prossegue em 1975 e materializa-se primeiro no disco *Refazenda*, lançado naquele mesmo ano. Mas nenhum fato marcou tanto a mutação de Gil como sua participação na segunda edição do Festival Mundial de Arte e Cultura Negra, em Lagos, capital da Nigéria, dois anos depois. O processo de autoconhecimento que o fez reatar-se com suas raízes sertanejas no disco anterior agora o chamava para a África – o evento, também conhecido como Festac 77, convocou artistas do chamado "Atlântico Negro" para uma reavalição sobre a influência cultural da diáspora africana. Para debater o significado de um legado imposto na era colonial que mantinha-se enraizado na cultura do continente (e que espalhava-se por todo o planeta), o Festac 77 reuniu artistas como Franco Luambo, Miriam Makeba, Louis Moholo, Donald Byrd, Stevie Wonder e Sun Ra, entre outros. E lá também estava Gilberto Gil, como o representante brasileiro daquele momento. Ao voltar ao país, ele começou a fazer conexões entre o que havia aprendido e o impacto daquele aprendizado na cultura nacional, especificamente, na Bahia. O disco que surgiu neste processo, *Refavela*, consolidava o que mais tarde seria conhecido como a trilogia "Re", ao mesmo tempo em que alinhava Gil com a questão racial, um tema para o qual ele não dava tanta trela poucos anos antes.

A transformação é crucial para o que Gilberto Gil se tornaria nos anos seguintes. Músicas como a faixa-título, "No Norte da Saudade", "Balafon" e uma nova versão para "Samba do Avião" mostram como a musicalidade e a temática invadem a sensibilidade do artista, ao mesmo tempo em que "Ilê Ayê" e "Patuscada de Gandhi" saúda as raízes africanas de dois dos principais blocos de Salvador.

Tudo é temperado com os ensinamentos de um aprendizado quase zen que aquela nova consciência lhe dava – e canções como "Sandra", "Era Nova" e "Aqui e Agora" praticamente definem quem é esse novo Gilberto Gil: um artista totalmente maduro, ciente de estar lançando mais uma obra-prima.

DESTAQUES: "Aqui e Agora", "Sandra", "Era Nova", "Ilê Ayê", "Patuscada de Gandhi".

REPRODUÇÃO

Ao Vivo - Montreux International Jazz Festival

WEA 1978

GILBERTO GIL TEM UMA OBSESSÃO POR GRAVAR SUAS aparições no palco. Tanto que em determinado ponto de sua discografia, cada álbum é seguido por uma versão ao vivo do mesmo disco. São dezenas de registros, muitos com particularidades que tornam cada um deles únicos (como são também seus shows), mas nenhum consegue condensar tão bem tais qualidades como sua primeira aparição no consagrado festival de jazz de Montreux, na Suíça.

Era 1978, a 12ª edição do evento, e além de Gil, passariam por lá nomes como Ray Charles, Pharoah Sanders, Taj Mahal, Miriam Makeba, Bill Evans e Oscar Peterson, entre outros grandes nomes do jazz e do rhythm and blues. O acento elétrico já havia trazido bandas de rock para o palco do festival, o que fez o baiano plugar seu show na tomada. Para começar, Gil entrou vestido de branco (como explicou para o público, em inglês, aquela era a cor de Xangô) e abriu sua apresentação pedindo para seu percussionista Djalma Correa tocar para o orixá.

Gil logo deixa claro suas intenções: "Chuck Berry Fields Forever" fala sobre como a diáspora africana inaugurou tudo que nos referimos como música pop atualmente. Em "São João, Xangô Menino", ele não só reverencia a religiosidade afrobrasileira como também seus irmãos tropicalistas, citando nominalmente os discos que ele, Caetano Veloso, Gal Costa e Maria Bethânia lançaram na época. Isso tudo com uma banda ebulindo: além de Djalma, havia Pepeu Gomes na guitarra, seu irmão Jorge Gomes na bateria e Rubão Sabino no baixo – uma usina de jazz funk com os dois pés na Bahia.

Com doze anos de carreira e quinze discos lançados, Gil já era um veterano, e o show em Montreux o consagrou como um dos titãs da música brasileira, tanto como autor quanto como intérprete. E quando caiu nesta segunda área, enfileirou a tradição como palavra de ordem, puxando Luiz Gonzaga ("Respeita Januário"), Caetano celebrando o carnaval ("Atrás do Trio Elétrico") e até o clássico "Mamãe Eu Quero". E como se isso não fosse suficiente, ainda chamou o grupo A Cor do Som, o guitarrista do Ave Sangria (o ícone Ivinho) e o tecladista do Yes (Patrick Moraz, que também tocava no Vímana) para encerrar a festa com a irresistível "Triolê". A intensidade atravessa as caixas de som.

DESTAQUES: "Chuck Berry Fields Forever", "São João, Xangô Menino", "Procissão"/"Atrás do Trio Elétrico"/"Mamãe Eu Quero".

Realce

WEA 1979

"REALCE' É DE UMA ÉPOCA EM QUE EU ME INTRODUZIra no campo da meditação, entendida como uma arte mais formal de pensar-se e refletir-se, e estava interessado em possíveis traduções da filosofia oriental para o idioma da canção, tendo resultado num dos concentrados das meditações que eu então fazia e sido resultado de um processo profundo e ruminante (...), sendo ela mesma uma canção sobre o wu wei, termo chinês que significa 'ação da não-ação', ou, a impotência que se torna potência, ou, o esgotamento dos contrários nas suas polaridades etc.."

Assim Gil descreveu em 2020, pelo Twitter, a faixa-título do disco que encerra a trilogia "Re". É interessante ver a canção pelo ponto de vista do autor, porque por mais consagrado que *Realce* seja atualmente, o álbum foi recebido na época como um produto menor se comparado aos "res" anteriores, *Refazenda* e *Refavela*. Isso se deu por ter se afeito à disco music, modismo visto como escapista e alienante pela crítica de então. E saber que "Realce" – um delírio desbunde que encantou até o Earth, Wind & Fire, que a tocou com Gil em show no Rio, em 1980 – partiu de uma inspiração sobre meditação dá uma ideia nova ao disco.

E que disco. Gil expande esse conceito a outros gêneros e segue acenando para as conexões da Bahia com a África e o Caribe em faixas irresistíveis como "Sarará Miolo", "Logunedê" e uma de suas maiores obras, "Toda Menina Baiana". Mas também leva Dorival Caymmi às pistas com a levada disco para a clássica "Marina", além de abraçar o reggae em um dos primeiros hits do gênero em português, uma versão de "No Woman No Cry", rebatizada de "Não Chores Mais".

Produzido pelo mesmo Marco Mazzola que havia levado Tim Maia à disco em *Tim Maia Disco Club* em 1978, *Realce* foi gravado quase todo em Los Angeles, com uma banda de estrangeiros: Steve Lukather, guitarrista do Toto, Rick Schlosser, baterista de Van Morrison e Rod Stewart, e o tecladista Michael Roddicker. É um álbum de puro alto astral com momentos de introspecção, em sua maioria baseados pelo ritmo, à exceção de "Superhomem - A Canção", que Gil compôs depois que Caetano lhe contou a história do recém-lançado filme sobre o herói de Krypton. É outro clássico de Gil, e a música que mais perto chega da descrição sobre meditação que ele afirma pairar sobre o disco.

DESTAQUES: "Realce", "Toda Menina Baiana", "Superhomem - A Canção", "Não Chores Mais".

REPRODUÇÃO

Unplugged

Warner 1994

O *ACÚSTICO MTV* GRAVADO POR GILBERTO GIL É UM DOS discos ao vivo mais clássicos do compositor baiano, que se encontrava em um momento decisivo da carreira. Entrou na nova década com *Parabolicamará* (1991), seu trabalho mais importante desde *Raça Humana* (1984), e revisitou o tropicalismo apenas com seu irmão de alma, Caetano Veloso, em *Tropicália 2* (1993). A continuação da discografia parecia pedir um álbum mais autoral, como havia acontecido com Caetano (que emendou *Estrangeiro* com *Circuladô*), e não um outro disco ao vivo.

Mas, ao assumir o programa de TV como um novo disco, Gil deu um lance de mestre, que não só apresentou seus clássicos a uma nova geração, como determinou um novo cânone aos mesmos. Ao conversar com o público da nova emissora, nascido quando Gil já era um veterano, ele puxou tanto uma música composta com Herbert Vianna ("A Novidade", ponto-chave do disco mais ousado da carreira dos Paralamas do Sucesso, *Selvagem?*), quanto outra composta com João Donato ("A Paz", eternizada originalmente por Zizi Possi) e sua versão para "Sampa", de Caetano. E além dos sucessos inevitáveis ("Esotérico", "Realce", "Refazenda", "Drão", "Tempo Rei", "Expresso 2222", "Aquele Abraço", "Toda Menina Baiana" e tome hits), ele ainda embrenhou o tema de *O Sítio do Picapau Amarelo* como faixa-bônus da versão em CD, uma música que a geração MTV aprendeu a cantar quando ainda era criança.

Chamado para fazer seu *Acústico* depois do Barão Vermelho, do Legião Urbana e de João Bosco (sem contar Marcelo Nova, que gravou o piloto nunca exibido do programa), Gil foi o primeiro a bancá-lo como disco, algo que se tornou padrão, inclusive com o endosso da própria MTV. Mas naquele longínquo 1994, isso ainda não era nem uma possibilidade cogitada, tanto que o baiano preferiu gravar o programa com o nome em inglês, destacando o GG do título para harmonizar com suas iniciais.

Isso sem contar a banda que reuniu para o momento – e que depois seguiu em turnê naquele ano –, que contava com Arthur Maia no baixo, o compadre Jorginho Gomes na bateria (e bandolim), Celso Fonseca no violão, Marcos Suzano nas percussões e um jovem Lucas Santtana, que ainda não tinha carreira autoral, na flauta. Ao lado dessa superbanda, Gil também acelerou sua aura de guru, pavimentando sua reputação para as décadas seguintes.

DESTAQUES: "A Novidade", "A Paz", "Sítio do Pica-Pau Amarelo".

Gilbertos Samba

Sony 2014

A DEVOÇÃO DE GILBERTO GIL A JOÃO GILBERTO É UMA característica de sua geração – raros os grandes nomes da MPB nascidos nos anos 1940 que não aceitaram o convite do maior artista brasileiro a descobrir a grandeza de nossa música por meio apenas de sua voz e violão. Mas diferente de seus pares contemporâneos, a reverência de Gil a João vai além da influência conceitual e musical: o baiano tropicalista talvez seja o principal discípulo do João Gilberto instrumentista, e este *Gilbertos Samba* só reforça esse papel.

Dos grandes cantores e compositores da música brasileira, Gil deve ser o maior violonista e tranquilamente poderia seguir carreira apenas tocando, sem se dedicar a compor ou cantar. Felizmente, não foi isso que aconteceu. No disco de 2014, no entanto, tocar coloca-se em primeiro plano, e é nítida tanto a influência de João no toque de Gil como na forma com que ele transcende o trabalho do mestre.

Mas não é um disco reverente e seu autor faz questão de deixar sua personalidade à mostra. Para começar, não cogita chegar perto da voz de João e deixa sua própria musicalidade dominar o canto. A melancolia contida do baiano de Juazeiro desaparece, para deixar a paz solar de Gil tomar conta do repertório. Este, por sua vez, é quase inteiro composto por canções eternizadas por João, à exceção de quatro momentos: em sua própria "Eu Vim da Bahia"; em "Desde Que o Samba é Samba" que Caetano compôs para *Tropicália 2*; em "Um Abraço no João", instrumental dos anos 1990 em que Gil retribui o afago que João deu a Luiz Bonfá em uma de suas raras composições; e na inédita "Gilbertos": "Aparece a cada cem anos um mestre da canção num país / Aparece a cada cem anos um / E a cada vinte e cinco um aprendiz", canta Gil, como se ele mesmo não fosse um destes que surgem a cada século.

Além destas, o disco volta-se a clássicos como "O Pato", "Aos Pés da Cruz", "Doralice", "Você e Eu" e uma versão de "Desafinado" em que Gil ousa colocar uma sutil guitarra (tocada por Pedro Sá) pairando sobre a canção. Participações discretas de Dori Caymmi, Domenico Lancellotti, Bem Gil e Moreno Veloso tornam este uma espécie de síntese da MPB no século 20 e, ao contrário do que possa parecer, não é um disco de bossa nova – e sim, um disco minimalista de samba, como o próprio João gostaria de se referir.

DESTAQUES: "Eu Sambo Mesmo", "Gilbertos", "Um Abraço no João".

REPRODUÇÃO

CUIDAR DE SI

Aline Dalcin revela como o autoconhecimento pode ajudar as pessoas a combater a infelicidade

Ser feliz é uma questão de decisão. É nisso que acredita a comunicadora e escritora **Aline Dalcin**, ao afirmar que os indivíduos ao nosso redor se acostumaram a viver com pensamentos perigosos para a sua própria vida. *"Uma grande parte das pessoas está se tornando mestre em infelicidade a partir dos seus pensamentos nocivos. Por isso a importância do autoconhecimento e a expansão da consciência, para que você possa olhar para dentro e fazer escolhas saudáveis. Não existe certo ou errado, existe o que você precisa para alcançar uma vida uma vida plena"*, reflete.

De acordo com ela, o fim do ano é um ótimo período para cuidar de si. *"Esse findar de ano chega para que façamos uma introspeção, olharmos para dentro, observarmos a nossa vida e o que estamos fazendo, ouvindo, falando e ver o que realmente queremos. Não se trata do que dos outros. Existe o livre arbítrio e essa escolha é somente nossa, e de mais ninguém"*, ressalta.

> É preciso se reconhecer, pois por muito tempo fazemos a separação entre o espírito e a mente, não deixando o espírito se expressar

Para Aline, o autoconhecimento é uma forma de encontrar uma vida plena. *"Conhecimento é poder, mas o autoconhecimento é ainda mais poderoso. É se reconhecer, porque por muito tempo fazemos a separação entre o espírito e a mente, não deixando o espírito se expressar."*

"Por isso a importância de ressignificar a sua vida, se olhar com amor, gentileza, compaixão e generosidade para a sua história, deixando a sua centelha te guiar", finaliza.

FOTO: EVERTON ROSA

OUÇA TAMBÉM

Louvação
Philips 1967
Dividido entre a carreira musical e a de executivo de multinacional, Gil estreia sinalizando seu futuro, com parcerias com Caetano, Torquato Neto, Capinam e Geraldo Vandré.

Velloso, Bethania, Gil (com Caetano Veloso e Maria Bethânia)
RCA 1968
Coletânea que reúne duas músicas de *Louvação* em versões diferentes ("Procissão" e "Roda") e a inédita "Iemanjá", que reforça a presença dos baianos como um coletivo artístico.

Tropicalia ou Panis et Circencis (com Gal Costa, Caetano Veloso, Nara Leão, Os Mutantes e Tom Zé)
Philips 1968
Disco-manifesto do movimento crucial para a música brasileira, traz as jóias "Miserere Nóbis", "Bat Macumba" e "Geleia Geral", além de coletivas que contam com Gil, como "Enquanto seu Lobo Não Vem", "Três Caravelas", "Hino ao Senhor do Bonfim" e "Parque Industrial".

Gilberto Gil
Philips 1971
Gravado em Londres durante o exílio, traz Gil levando o violão ao rock, no caminho inverso do tropicalismo. Todo em inglês, traz uma versão para "Can't Find My Way Home", do Blind Faith.

Barra 69: Caetano e Gil Ao Vivo na Bahia (com Caetano Veloso)
Philips 1971
Primeiro ao vivo de Gil, registra o último show com Caetano no Teatro Castro Alves, ao lado da banda Leif's, antes de ele deixar o Brasil. Foi a estreia em palcos de "Aquele Abraço".

Temporada de Verão: Ao Vivo na Bahia (com Caetano Veloso e Gal Costa)
Philips 1974
Em janeiro de 1974, o empresário Guilherme Araújo reuniu três de seus artistas – Gil, Gal e Caetano – para shows no Teatro Vila Velha (BA). Este disco ao vivo reúne momentos específicos das apresentações.

Gilberto Gil Ao Vivo *Philips* 1974
Gravado no teatro TUCA (SP), o disco traz um repertório inédito à época, quando Gil era apoiado por uma banda com Lanny Gordin, Bruce Henri, Tutty Moreno e Antônio Perna Fróes.

Doces Bárbaros (com Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gal Costa) *Philips* 1976
A consolidação da carreira dos quatro irmãos da música, na turnê em que apresentavam canções inéditas como "Um Índio", "Pássaro Proibido" e "O Seu Amor".

Refestança (com Rita Lee & Tutti Frutti)
EMI 1977
Primeiro registro do encontro com a banda de Rita Lee, trazia o repertório mais rock de Gil e deu origem à turnê de mesmo nome.

Nightingale
Warner 1979
Gravado em Los Angeles com produção de Sérgio Mendes, este disco – com versões em inglês – foi lançado em princípio apenas nos Estados Unidos e mirava o mercado internacional.

Brasil (com João Gilberto, Maria Bethânia e Caetano Veloso)
WEA 1981
O encontro de João Gilberto com seus três discípulos é um dos discos mais bonitos da carreira dos quatro envolvidos.

Luar (A Gente Precisa Ver o Luar)
WEA 1981
Produzido por Liminha, seu futuro sócio no estúdio Nas Nuvens, o disco traz algumas das faixas mais famosas de Gil, como "Palco", "Se Eu Quiser Falar Com Deus" e a faixa-título.

Um Banda Um
WEA 1982
Segundo disco da parceria de Gil com Liminha, traz outro punhado de seus sucessos mais persistentes, como "Drão", "Andar com Fé" e "Esotérico".

Extra
WEA 1983
Outro com Liminha, as influências pop aqui são evidentes – do reggae da faixa-título ao rock pastiche "Punk da Periferia" (com Lulu Santos) e o funk sintético "Funk-Se Quem Puder".

Bande Originale du Film Quilombo
WEA 1984
A trilha para o filme de Cacá Diegues também foi produzida por Liminha, mas seu lançamento saiu inicialmente apenas na França.

Raça Humana
WEA 1984
Primeiro disco gravado no Nas Nuvens, estúdio de Liminha e Gil, traz os hits "Extra II", "Tempo Rei", a faixa-título, "Pessoa Nefasta" e "Vamos Fugir". Aqui, Gil toca somente guitarra.

Dia Dorim, Noite Neon *WEA* 1985
A parceria com Liminha começa a dar sinais de desgaste. Feito para celebrar os 20 anos da carreira de Gil, o álbum emplacou somente um sucesso, "Nos Barracos da Cidade".

Gilberto Gil Ao Vivo em Tóquio
WEA International 1987
Gravado no Japão em agosto de 1986, o disco tinha o mercado internacional como foco e trazia principalmente músicas da última década.

Soy Loco por Ti, América
WEA 1987
Em mais um disco gravado para o mercado estrangeiro, desta vez Gil mistura seu repertório à influência da música latina, especificamente a caribenha.

Em Concerto
RCA-Ariola 1987
Enumerando os sucessos de Gil só no violão, o disco reúne shows gravados no Theatro Municipal e no Golden Room do Copacabana Palace (ambos no Rio de Janeiro), em 1986.

Um Trem Para as Estrelas (Com Cazuza)
Globo Discos 1987
Mais uma trilha para um filme de Cacá Diegues, também produzida por Liminha (perceptível no toque funk oitentista) e composta ao lado do ex-vocalista do Barão Vermelho.

O Eterno Deus Mu Dança
WEA 1989
O último disco de Gil nos anos 1980 é um de seus menos inspirados, a começar pela produção de Celso Fonseca e Vitor Farias, que emula o trabalho desenvolvido com Liminha.

Afoxé (com Ernie Watts)
CTI 1991
Convidado pelo saxofonista norte-americano para explorar a sonoridade afrobaiana, Gil lança outro disco no exterior, dessa vez pela gravadora de jazz CTI.

Parabolicamará
WEA 1991
No primeiro disco autoral dos anos 1990, Gil faz as pazes com o rádio (com a faixa-título e a onipresente "Madalena") e traz a letra que melhor sintetiza sua personalidade após os 50 anos, "Buda Nagó".

Tropicália 2 (com Caetano Veloso)
Philips 1993
A única falha do primeiro álbum de estúdio em dupla com Caetano é a pretensão de continuar o disco de 1968. Uma joia de ambas discografias, com afagos a Riachão e Jimi Hendrix.

Esotérico: Live in USA 1994
WestWind 1995
Outro disco lançado apenas nos Estados Unidos, que registra alguns trechos de sua turnê pelo país no ano anterior ao seu lançamento.

Quanta
Warner 1997
Disco duplo conhecido pela faixa-título que divide com Milton Nascimento e por revisitar o primeiro samba gravado ("Pelo Telefone", de Donga) à luz de uma tecnologia de em ascensão – "Pela Internet".

Quanta Gente Veio Ver: Ao Vivo
Warner 1998
Gil volta aos discos ao vivo, registrando todos os shows de cada álbum que fazia. Gravado no Teatro João Caetano (RJ), foi lançado no exterior como *Quanta Live*.

Cidade do Salvador (1973-1974)
Polygram 1998
Lançado na caixa *Ensaio Geral*, o disco teria sido lançado em 1974, mas foi arquivado pela gravadora. Reúne 22 faixas com Gil em sua melhor fase criativa.

Copacabana Mon Amour (1970)
PolyGram 1998
Outro disco recuperado pela caixa *Ensaio Geral*, traz a crua trilha sonora que Gil fez para o filme homônimo de Rogério Sganzerla, proibido à época pela censura.

O Viramundo Ao Vivo (1972-1977)
PolyGram 1998
Mais um disco revelado pela caixa *Ensaio Geral*, essa compilação em dois CDs reúne 19 gravações ao vivo de Gil em sua melhor fase, em shows registrados no Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador.

REPRODUÇÃO

Satisfação - Raras & Inéditas (1974-1977)

PolyGram 1998

Mais um disco revelado pela caixa *Ensaio Geral*, reúne raridades lançadas em discos alheios, compactos ou sequer lançadas por Gil em sua fase clássica.

O Sol de Oslo

Pau Brasil 1998

O último disco de Gil nos anos 1990 foi gravado na capital norueguesa em 1994 e foi considerado pouco comercial por sua gravadora à época.

Gilberto Gil e As Canções de Eu, Tu, Eles

Warner 2000

Trilha do filme de Andrucha Waddington, o disco foi encomendado pelo diretor como um tributo de Gil a Luiz Gonzaga. Ainda trouxe o hit "Esperando na Janela".

Gil & Milton (com Milton Nascimento)

Warner 2000

Gravado com um titã da música brasileira, este faz reverência a Dorival Caymmi, Beatles, Jorge Ben, Luiz Gonzaga, Fito Páez e Ary Barroso, além de trazer cinco composições inéditas da dupla, uma delas com participação de Sandy & Júnior.

São João Vivo!

Warner 2001

Voltando às suas tradições sertanejas, Gil gravou um disco ao vivo celebrando as festas juninas no Nordeste, que depois virou o espetáculo *Arraial de Gilberto Gil*, filmado por Andrucha Waddington.

Kaya N'Gan Daya

Warner 2002

Mais uma vez, Gil reverencia o reggae e seu grande mestre, regravando clássicos de Bob Marley no mesmo estúdio Tuff Gong, na Jamaica, onde o ícone gravou seus grandes discos.

Salvador, 1962-1963 *Warner* 2002

Por conta do aniversário de 60 anos de Gil, a Warner lançou a caixa *Palco*, com 28 discos, alguns inéditos, como este com gravações feitas antes de Gil ir para o Sudeste.

Z: 300 Anos de Zumbi

Warner 2002

Outro inédito revelado pela caixa *Palco*, este traz a trilha sonora que Gil escreveu para o espetáculo para o Balé da Cidade de São Paulo.

To Be Alive Is Good (Anos 80)

Warner 2002

Mais um disco de inéditas da caixa *Palco*, a coletânea reúne músicas menos manjadas que Gil gravou ao vivo na década de 1980, incluindo "Oxalá", parceria de Moraes Moreira com Paulo Leminski.

It's Good To Be Alive (Anos 90)

Warner 2002

Outro disco que reúne faixas inéditas ao vivo de Gil. Também faz parte da caixa *Palco* e traz uma versão para "Pelo Telefone", que inspirou "Pela Internet".

Kaya N'Gan Daya Ao Vivo

Som Livre 2003

Outro disco de estúdio que se transformou em disco ao vivo, o tributo a Bob Marley foi registrado no Teatro João Caetano (RJ). É o primeiro disco que Gil gravou como ministro da cultura.

Eletrácustico

Warner 2004

Gravado no Canecão (RJ), este show traz um formato reduzido das tradicionais apresentações de Gil, que é acompanhado apenas de dois percussionistas, um guitarrista e um tecladista/acordeonista.

Gil Luminoso

Biscoito Fino 2006

Originalmente lançado como *Giluminoso* em 1999, o disco, que traz Gil apenas com seu violão, fazia parte da publicação independente *A Po.Ética do Ser*, de Bené Fonteles, que produziu o álbum.

Banda Larga Cordel

Warner 2008

Primeiro álbum de inéditas de Gil desde o lançamento de *Quanta*, que saiu quase 10 anos antes.

BandaDois

Warner 2009

Mais um disco ao vivo, desta vez gravado no Teatro Bradesco (SP). Traz só Gil ao violão, acompanhado dos filhos Bem no violão e José na percussão. A única outra pessoa que sobe ao palco é Maria Rita, com quem canta "Amor Até o Fim".

Fé na Festa

Universal 2010

Outro disco dedicado aos festejos juninos e sua trilha sonora nordestina, com Gil tocando xotes, forrós e xaxados de lavra própria ou de autoria alheia.

Fé na Festa: Ao Vivo *Universal* 2010

A regra desde os anos 1990 é clara: um disco de estúdio, um disco ao vivo. Esta versão do tributo junino foi gravada no Retiro dos Artistas (RJ).

The South African Meeting Of Viramundo (com Vusi Mahlasela)

Dreampixies 2010

Trilha de um documentário que registra o reencontro de Gil com o sul-africano Vusi Mahlasela, quando os dois visitam seus repertórios em conjunto.

Retirante (1962)

Discobertas 2010

Primeiro lançamento de Gil com o selo Discobertas, o disco duplo reúne músicas que já haviam sido lançadas em *Salvador, 1962-1963*, além de demos inéditas.

Gil + 10: Gilberto Gil Convida Ao Vivo

Go 2 Music 2011

Show em homenagem à rádio carioca MPB FM, reuniu Gil com várias gerações: Zeca Pagodinho, Paralamas, Milton Nascimento, Maria Gadú e Erasmo Carlos.

Concerto de Cordas & Máquinas de Ritmo (com Orquestra Petrobras Sinfônica)

Biscoito Fino 2012

Misturando beats ao violão e uma orquestra, o disco gravado no Theatro Municipal do RJ traz faixas de vários momentos de Gil.

Ivete, Gil e Caetano (com Ivete Sangalo e Caetano Veloso)

Universal 2012

Versão em disco e DVD do especial de fim de ano da Globo que reuniu Gil com o irmão tropicalista e a pupila Ivete.

Canta Luiz Gonzaga

Discobertas 2012

Coletânea que reúne momentos da carreira de Gil dedicados ao rei do baião, sendo que boa parte das faixas não havia sido lançada.

Live in London - Nov 16th 1971 (com Gal Costa)

Discobertas 2014

Outro duplo resgatado pelo selo *Discobertas*, traz show inacreditável de Gil ao lado de Gal, Bruce Henri (baixo), Tutty Moreno (bateria) e Chiquinho Azevedo (percussão).

Gilbertos Samba Ao Vivo *Sony* 2014

Ao vivo inspirado no disco de estúdio, foi gravado no Teatro Municipal de Niterói e traz Gil com o filho Bem (violão e flauta), Mestrinho (acordeão) e Domenico Lancellotti (bateria).

Dois Amigos, Um Século de Música (com Caetano Veloso)

Sony 2015

Comemorando o cinquentenário da amizade entre os dois baianos, o show foi gravado no Citibank Hall (SP) e traz apenas os dois no palco, cada um com seu violão.

O Poeta e o Esfomeado (com Jorge Mautner)

Discobertas 2015

Parte da caixa Anos 80, lançada pelo selo Discobertas em homenagem a Jorge Mautner, registra um show que os dois fizeram em 1987.

Trinca de Ases (com Gal Costa e Nando Reis)

Biscoito Fino 2017

Outro especial para a TV que reúne Gil com mais um tropicalista (desta vez, Gal) e outro discípulo (Nando), em show realizado no Espaço das Américas (SP).

Gilberto Gil - Anos 70 Ao Vivo (1972-1973)

Discobertas 2017

Talvez o melhor relançamento de Gil pelo selo Discobertas, a caixa com seis discos reúne três shows clássicos: *Back in Bahia*, *Umeboshi* e o lendário show na USP.

OK OK OK

Biscoito Fino 2018

Lançado após Gil recuperar-se de problemas de saúde, seu disco mais recente de inéditas traz participações de João Donato, Yamandú Costa e Roberta Sá.

GIL - Trilha Sonora Grupo Corpo

Grupo Corpo 2019

O espetáculo de dança sobre a obra de Gil (com ele como compositor da trilha) foi retomado pelo Grupo Corpo após a pandemia, em 2022, como *Gil Refazendo*.

Gil Baiana Ao Vivo em Salvador – Gilberto Gil & BaianaSystem

Noize 2020

A gravação do encontro de Gilberto Gil com o grupo baiano deveria ser o início de uma turnê em 2020, mas a pandemia cancelou os planos – e fez surgir esse ótimo disco.

REPRODUÇÃO

"Era como se Luiz Gonzaga e Bob Marley fossem a mesma pessoa"

Por Russo Passapusso

PARCEIROS
Gilberto Gil e Russo Passapusso cantaram juntos em "Mirê Mirê", do álbum de Russo

A PRIMEIRA VEZ EM QUE OUVI GIL FOI QUANDO EU morava no sertão, em Senhor do Bonfim, Norte da Bahia, É engraçado, porque eu achava que ele era de lá também. Minha grande paixão por ele vem disso. O êxodo de sair de Senhor do Bonfim e ir primeiro para Salvador, depois ir pra São Paulo e pro Rio, conhecer o Brasil, viajar pro exterior fazia com que parecesse que ele estava em todo o lugar, como se ele falasse todas as línguas.

Já o Gil tocando, a primeira vez foi pela televisão, no *Unplugged* da MTV. Ali, entendi um monte de coisas: a naturalidade musical, a coisa crua, a composição pela composição, os arranjos, o violão sempre presente, a influência do João Gilberto e do sertão. E eu entendi como aquilo que eu estava vendo era a síntese disso tudo. E lembro de que o primeiro show dele que vi foi na Concha [*Acústica*] aqui em Salvador. Mas foi muito desencontrado, porque eu estava tocando num soundsystem que fazia um esquenta do lado de fora, para quem tava chegando no show. Mas a gente brincava que era como se a gente estivesse tocando com Gil.

Ele sempre foi uma referência de carreira para mim, não só pela coisa do sertão, da sanfona, mas também pelo reggae. Nessa época, entendi que Gil não era só o cara do forró, mas também do reggae. Era como se Luiz Gonzaga e Bob Marley fossem a mesma pessoa, que uma hora era mais rural, em outra era mais urbano. Por isso que gosto tanto do *Refazenda* e do *Refavela*, que são uma construção muito forte para a minha vida. São discos que falam do êxodo, do interior, do sotaque e da capital, do urbano. Isso fazia com que a gente nunca se sentisse de fora. Porque Gil também tem isso, de trazer muito para dentro, de não fazer a gente se sentir menosprezado.

ARQUIVO PESSOAL RUSSO PASSAPUSSO

A primeira coisa que bateu pesado pra mim não foi um disco ou uma música, mas uma frase, porque é um jeito que gosto de analisar as composições – buscar uma frase que me pegue e que eu possa usar pra vida inteira. E quando ele cantava que "o melhor lugar do mundo é aqui e agora" [*de "Aqui e Agora", do álbum* Refavela], isso me pegou de vez. Gosto de carregar essas frases como tatuagens, para a vida toda.

A gente estava fazendo um show no mesmo lugar em que Gil também ia tocar, e a galera me chamou para ir ao camarim dele. Fiquei sem saber se ia, aquela agonia, mas fui. Quando cheguei, vi que ele estava fazendo um exercício de voz tão simples, que eu fiquei simples também. Foi quando descobri a genialidade do simples. Ele fez um exercício, bebeu água e ficou conversando comigo naturalmente. Fiquei falando de artistas que gostava, como Paulo Diniz, Rosinha de Valença, Luli e Lucina, Cátia de França... Como se eu estivesse mostrando meus discos de vinil para ele. E falei de um sonho que eu tinha, que era fazer um disco com Antônio Carlos e Jocafi, e que se fizesse, queria que ele ouvisse e, de repente, participasse. Até que, em 2022, eu não só consegui gravar um disco

Refazenda e *Refavela* são discos que falam do êxodo e do interior, da capital e do urbano. Gil tem isso, de trazer muito para dentro, de não fazer a gente se sentir menosprezado

com Antônio Carlos e Jocafi, como consegui que Gil cantasse em uma das músicas, "Mirê Mirê".

Quando eu lembro disso, e que eu tenho um disco ao vivo com Gil, eu quase não acredito, é muito avassalador. O álbum do BaianaSystem com o Gil, que a gente fez em 2020, não foi gravado para ser um disco ao vivo. A gente gravou para estudar o show, ver como seria, de repente, gravar um disco ao vivo. Mas aí veio a pandemia, quando todo mundo começou a falar de live disso e daquilo... E eu brincava que ao vivo não é live, e com isso acabamos lançando esse primeiro registro como um disco ao vivo mesmo.

Fiquei impressionado ao tocar com ele – como ele era apaixonado pela passagem de som. Ele é incrível, mantém a energia do show e sabe como aquilo é importante. Ele gosta, passa o som de novo, como se estivesse temperando, amando o público antes mesmo de o público chegar. Foram quase duas horas de passagem, mais tempo até do que o próprio show. Deu problema no som e ele ficou lá, em pé – e eu ali impressionado de que ele ia ficar esperando tanto tempo. Gil lá, com quase 80 anos, sob um sol de derreter. Isso é um amor imenso.

"Ele tem o sotaque da Bahia, mas ao mesmo tempo, é universal"

Por Josyara

ARQUIVO PESSOAL JOSYARA

INFLUÊNCIA O violão de Gil em *Expresso 2222* inspirou Josyara em seu primeiro disco

NA PRIMEIRA VEZ EM QUE ouvi Gil, eu ainda era criança. Estava aprendendo a tocar violão e ouvi "Não Chore Mais". Essa música me pegou. Eu fiquei muito encantada com a coisa lúdica, falando da fogueirinha de papel, não tinha noção sobre o que ele estava falando. Mas a música tinha uma coisa de acolhimento, quase como se fosse de ninar. Gostei tanto que aprendi a tocar e ficava cantando o tempo todo.

Quando comecei a viver profissionalmente de música e fazendo minhas pesquisas, fui me reencontrando com Gil de outros jeitos e me aprofundando. Eu gosto muito do *Raça Humana*, tenho uma ligação forte com esse disco, ouvia de ponta a ponta e faço isso até hoje – tem uma coisa da época, os timbres dos anos 1980, mas são canções muito atemporais.

Eu sempre me apresentei como cantora, mas aí me dei conta de que também era uma instrumentista. Foi quando comecei a pegar essas minhas músicas e a estudar o violão a partir das canções. Alguns discos me influenciaram bastante para que esse formato voz e violão acontecesse e eu pudesse criar algo a partir do meu jeito. E um disco muito importante para isso foi o *Expresso 2222*, que eu ouvi muito por volta de 2016. Ficava destrinchando querendo reproduzir tanto a levada da música "Expresso 2222", entendendo a poética e o jeito de cantar de Gil. Tem um recorte que você consegue entender de onde vem, o sotaque da Bahia e, ao mesmo tempo, é muito pop e universal. A partir desse estudo, fui preparando de forma intuitiva o meu primeiro disco, *Mansa Fúria*, e o *Expresso 2222* o influenciou diretamente.

Também me lembro de ver os shows dele no São João, que aconteciam no Pelourinho. Fui ver o *Fé na Festa* ao vivo ali na Praça Ferreira de Jesus. Depois, tive a honra de abrir o show dele na Concha Acústica, em dezembro de 2019, no encerramento do festival de uma rádio de Salvador. Foi um presente, fazer um show na Concha, só com voz e violão, na frente do público de Gil... E depois ainda assistir ao show dele, só com os hits.

Foi ali que eu pude encontrá-lo pela primeira vez. Queria tietar, tirar foto. Quando a gente se conheceu, a filha dele falou quem eu era, e ele já veio perguntando se eu tocava "ao contrário". Eu fiquei sem entender nada, e ele seguiu invocando que eu tocava ao contrário. Até que eu entendi que ele achava que eu era canhota e estava tocando como se fosse destra!

Caminhando Contra o Vento

A visão independente e libertária de Caetano Veloso ajuda a decifrar um país indecifrável

CAETANO É VERBO, É MEME, "É COLLANT?", BAIANO do Recôncavo do Portobello Road do Leblon, do Moreno do Tom e do Zeca, de Tims e Bens e tais, de Dedé e da Didá, da radicalidade da yoga e da candura da adrenalina, meio Dylan meio Bowie meio Byrne e todo João, das percussões afro-baianas, das distorções indie-britânicas e das salsas latino-americanas, da jovem guarda e e do axé, do jazz com a letra A bem aberta e da eme-te-vê, que "tem que botar essa porra pra funcionar!"

Caetano Emanuel Telles Veloso, que já cantou "política é o fim" mas fez o L em 2022 – e tem um L a menos no sobrenome por um erro do escrivão de Santo Amaro, onde nasceu em 7 de agosto de 1942, para revirar o Brasil do avesso do avesso do avesso –, é cria de Seu Zezinho e Dona Canô, mãe e professora, com quem aprendeu o cancioneiro de seu país dos anos 1930 e 40, eterno arcabouço sonoro de invenções futuras.

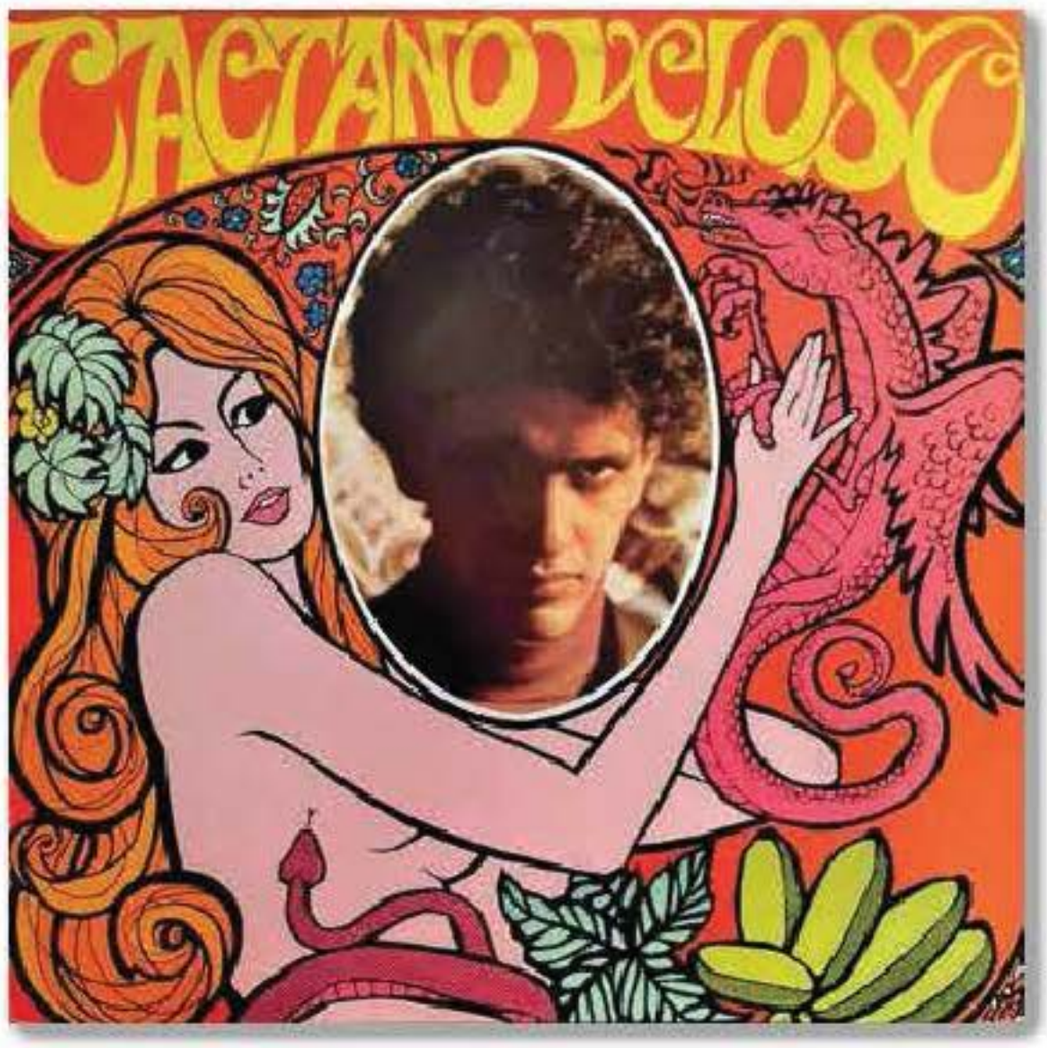
Caetano construiu sua vasta obra com redimensões e contradições, rompimentos estéticos e rupturas comportamentais, a partir do que ouviu no rádio de casa, com o que aprendeu na pensão carioca Solar da Fossa e nos tempos paulistas da Ipiranga com a São João para fundir o arcaico com o moderno, amar e criticar o Brasil no mesmo tom, sobrepor temas díspares amparado pelas licenças que a poesia concede, desbundar com seriedade, revelar-se um reflexivo relax e, sem concessões, defender a liberdade.

Caetano é sempre uns, uma porção de cantores, cronistas, poetas, músicos, letristas. Talvez seja único quando o foco é João Gilberto, ainda assim sob a sombra de Dorival Caymmi, porque o sol transcendental da Bahia não é mole, não. Mas ele não seria Caetano se não negasse João por um instante, porque maior ninguém haveria de ser, para redimensionar a si mesmo e formatar o que chamaram de tropicalismo, a ideia contemporânea de um país espasmódico e abstrato vertido em música e poesia concreta. E não seria Caetano se não fosse um movimento de turma, mas a turma de sua aldeia, que canta para o planeta.

No percurso do prazer de ouvir a discografia desse oitentão tradutor do caleidoscópio brasileiro, é inevitável deparar com a dor que o exílio causou e o quanto ela se reflete na obra. Narrador e personagem de primeira ordem de um Brasil amordaçado, Caetano Veloso interpreta um país impossível de ser explicado da única maneira possível, feito um documentarista atento que cola seus cacos, passeia por suas idiossincrasias, experimenta sua prosa, reclama de seus vacilos, pesca sua poesia e flerta com sua alma. Se é impossível entender o Brasil, só é possível entendê-lo ouvindo Caetano.

Por Marcelo Ferla

ALINE FONSECA/ DIVULGAÇÃO



Caetano Veloso

Philips 1968

"ELE É UM GÊNIO: QUEM OUSARIA DEDICAR ESTE DISCO A João Gilberto?", escreveu Caetano Veloso para a contracapa do seu primeiro LP solo.

Depois de lançar com Gal Costa uma obra de sonoridade joão-gilbertiana (*Domingo*, em 1967), o baiano de 25 anos ainda venerava o criador da bossa nova, mas se incomodava ao "ouvir a gente dizendo que o samba é sempre bonito e refaz nosso espírito", e tinha vontade de "violentar isso de alguma maneira", como contou em entrevista a Zuza Homem de Mello. "Depois da bossa, a MPB ficou discutindo tudo o que ela propôs, mas não saiu desta esfera."

Empolgado com Roberto Carlos, Caetano vislumbrou no som ruidoso das guitarras o caminho para retomar a linha evolutiva da MPB e modernizá-la, como Bob Dylan fez quando eletrificou sua poesia em julho de 1965, no Newport Folk Festival. Enquanto colegas foram protestar na passeata contra a guitarra elétrica em julho de 1967, ele focou em *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, o disco dos Beatles lançado um mês antes que tinha elevado o rock a outro patamar.

A ânsia da ruptura e o anseio de criar impacto se intensificou com o sucesso de "Alegria, Alegria", quarto lugar no III Festival de MPB da TV Record. Lançado em novembro de 1967, o compacto vendeu 100 mil cópias e fez de Caetano um ídolo jovem. Sua gênese é o DNA para o LP homônimo lançado em janeiro de 1968, produzido por Manoel Barenbein com arranjos de Júlio Medaglia, Damiano Cozzella e Sandino Hohagen.

"Alegria, Alegria" nasceu na telona, quando Caetano assistiu a *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, e se impressionou com a liberdade revolucionária do cineasta; na telinha, quando viu Chacrinha e se impressionou como ele expunha as idiossincrasias de um Brasil feliz e subdesenvolvido; e no palco, quando o grupo argentino Beat Boys, que fazia um rock mais potente do que o dos brasileiros, substituiu o R7, conjunto de Roberto Carlos, no Festival da Record.

Se LPs como esse contribuíram para a fama de Caetano ao ponto de ele virar assunto 40 anos depois só porque estacionou o carro no Leblon, a letra de "Alegria, Alegria" nasceu de um passeio a pé por Copacabana, em que as bancas de revistas são descritas com suas capas coloridas de atrizes de Hollywood e jornais em p&b e suas cenas de guerra. "Quem lê tanta notícia?", questiona a letra da marcha que remete a Glauber, Sartre e Bardot.

Gênese concebida, a amplitude estética das 12 faixas de uma obra cinematográfica, experimental e ambiciosa concedeu a *Caetano Veloso* o status de precursor do tropicalismo. A faixa 1, chamada "Mistura Fina" até o cineasta Luiz Carlos Barreto propor o título de "Tropicália" (por conta da exposição do artista Helio Oiticica), exala as tradições e as contradições da brasilidade e se conecta às vanguardas concretistas com guitarras eletrificadas e tons épicos – estendidas para a capa, que exibe Caetano rodeado por desenhos coloridos, animais exóticos e frutas tropicais.

A salerosa "Soy Loco por ti America", de Gilberto Gil e Capinam, é um baião com salsa cantado em portunhol em tributo a Che Guevara. "Superbacana" traz finalmente o R7 com Caetano. "Clara" tem vocal de Gal Costa e belo arranjo dissonante de Hohagen. "Eles", junto com Os Mutantes, encerra o disco satirizando a burguesia e mixando instrumentos hindus com berimbau, rock psicodélico com coco. É a senha para o próximo capítulo, *Tropicalia ou Panis et Circensis*.

DESTAQUES: "Tropicália", "Soy Loco por ti America", "Eles".

REPRODUÇÃO

Caetano Veloso

Philips 1969

"Eu quero ir minha gente / eu não sou daqui / eu não tenho nada / Quero ver Irene rir / Quero ver Irene dar sua risada."

Os versos simples e retos de "Irene", repetidos oito vezes em uma canção de 3 minutos e 48 segundos, não têm vocação para roteiro de cinema, nem imagens pictóricas de um país colorido. Caetano Veloso tinha perdido o comando do avião supersônico tropicalista para a ditadura militar, que o identificou como um subversivo. Ficou dois meses preso em quartéis militares do Rio de Janeiro, de dezembro de 1968 a fevereiro de 1969, primeiro trancafiado na solitária, depois em uma cela coletiva em que ouvia os gritos de torturados, com os cabelos raspados e sem o direito de tocar violão ou escutar rádio. Ao ser liberado, enfrentou cinco meses de prisão domiciliar, em Salvador.

Quem conseguiria fazer deste tormento uma obra-prima de beleza singela? Caetano fez, auxiliado pelo produtor Rogério Duprat. A única canção que escreveu na prisão, nos últimos dias de confinamento, ele dedicou à irmã. "Irene", porém, foi suficiente para sintetizar o sentimento em preto-e-branco de uma alma machucada que havia pouco explodia em cores vivas e desbundava pelo país, invocando a tradição e clamando pelo novo. A maioria das demais onze faixas reflete o estado depressivo do artista apontado como "o líder de uma juventude que busca novos caminhos", mas tinha cerceado seu direito de ir e vir, de pensar e se manifestar.

"Irene" é a faixa de abertura do LP com a capa que emula o álbum branco dos Beatles, que Caetano pensou em chamar de *Boleros & Sifilização*, acabou novamente batizado *Caetano Veloso* e ficou conhecido como o "disco da assinatura" – e que tem também a caneta de André Midani e Manoel Barenbein, o big boss e o produtor da gravadora Philips. Foram eles que viabilizaram a produção da obra dentro das condições possíveis, transferindo técnicos e equipamentos para Salvador, onde também gravaram o novo LP de Gilberto Gil, o cara-metade tropicalista de Caetano que enfrentou o mesmo calvário de arbitrariedades do AI-5.

Para contornar as precariedades de um processo improvisado de gravação, o produtor Rogério Duprat sugeriu que Caetano gravasse apenas a voz, ao som do violão tocado por Gil, e do metrônomo. Com o material em mãos, ele voltou para São Paulo onde escreveu arranjos brilhantes e arregimentou um timaço para completar o serviço: Lanny Gordin nas guitarras, Sérgio Barroso no baixo, Wilson das Neves na bateria, Chiquinho de Moraes nos teclados e Tião Motorista na percussão.

Recorrendo à imensidão do mar para evocar a liberdade perdida e a vida tempestuosa, Caetano destilou melancolia na bela "The Empty Boat", cantada em inglês, foi buscar no folclore brasileiro a cantiga de roda "Marinheiro Só" (dos versos que enfatizam o recado de "Irene", "Eu não sou daqui / eu não tenho amor") e recorreu à mitologia grega no fado "Os Argonautas", todas registradas no lado A, que ainda tem o seminal frevo baiano "Atrás do Trio Elétrico", lançada em compacto em 1968 e sucesso do Carnaval de 1969, alegria destoante da obra. O lado B traz a tristeza de "Carolina", de Chico Buarque, uma interpretação visceral para o tango "Cambalache" e a guitarra distorcida da superbacana "Não Identificado", pérola sonora de um álbum profundo e elegante, que revelou a maturidade de Caetano, apesar dos pesares.

DESTAQUES: "Irene", "The Empty Boat", "Não Identificado".

REPRODUÇÃO

Transa

Philips 1972

Com os pés no mundo e a cabeça no Brasil, *Transa* nasceu de um conflito existencial. Exilado político que ganhou como prêmio de consolação a possibilidade de morar no lugar-certo-na-hora-certa, Caetano Veloso encarava a capital inglesa como uma cidade de mão invertida, física e metaforicamente, desde que foi viver lá, por imposição da ditadura militar, em 1969 – o que se reflete no sorumbático LP homônimo que lançou em 1971, de frases conformistas como "It's good at least, to live" ("É bom pelo menos estar vivo"), de "London, London."

O paradoxo é que o artífice da tropicália estava crescendo artisticamente – seja com as experiências de um lugar contaminado pelo rock e transpassado pelos sons planetários, seja com a possibilidade de analisar à distância as mazelas de um país terceiro-mundista dominado à força por militares golpistas apoiados por civis que defendiam a tradição, a família e a propriedade. Nesse fluxo de contradições internas, havia um artista encantado com o caldeirão de culturas e criatividade ao seu redor, e um homem desapontado por não poder dividir tanta informação e liberdade com seus compatriotas. Se Londres respirava um ideal de futuro no presente, o Recôncavo Baiano trazia a saudade de um passado recente e glorioso.

Caetano estava mais apaziguado com a cidade em que foi obrigado a morar quando *Transa* foi gravado, em 1971, e tinha inclusive adquirido passe livre para ser um cidadão do mundo, transando ideias com David Bowie e Franco Zeffirelli e ganhando respeito nos maiores centros da produção artística ocidental. Mas se caminhava para a frente, tropeçando em novidades e rupturas artísticas, estéticas e comportamentais, ele também continuava olhando para trás, ainda revoltado com os caminhos interrompidos que seu país enfrentava.

REPRODUÇÃO

Orgânico, multifacetado e espasmódico, *Transa* concentra esse paradoxo em pouco mais de 37 minutos, sete músicas que navegam com radicalidade entre a vanguarda, o experimentalismo, a lisergia, a melodia e a tradição. É um LP de um som eletrificado registrado ao vivo no estúdio, como uma jam session de jazz, e com uma forte presença das sonoridades afro-brasileiras, que entrega tudo o que o título propõe: atravessa continentes e culturas, penetra na alma do Brasil profundo, repassa a informação global. Já seria um bom trabalho se fosse apenas uma tentativa de Caetano atualizar o brasileiro oprimido com as novidades do mundo livre, mas é muito maior do que isso, ao inserir a música do Brasil neste contexto, como recado e como crença.

A densidade conceitual do LP gravado no Chappell Recording Studios, com produção musical do britânico Ralph Mace e sob a brilhante direção musical de Jards Macalé, importado do Rio de Janeiro, carrega fortes doses da melancolia recorrente do exílio londrino, cirurgicamente transformadas em canções. Diferentemente do cantor desestimulado do LP anterior, Caetano estava concentrado em suas escolhas e muito mais confiante de sua capacidade musical. Além disso, tinha se energizado pela breve brisa tropical que recebeu quando teve a permissão de visitar o Brasil por um mês, onde participou da festa de 40 anos de casamento dos pais, na Bahia.

A densidade sonora de *Transa* passa pela concepção minuciosamente pré-desenhada por Caetano para o disco, que inclui a escalação dos músicos brasileiros Áureo de Souza (bateria), Moacyr Albuquerque (baixo), Jards Macalé (violão e guitarra) e Tutty Moreno (percussão), e ganha corpo no decantado padrão de exigência dos técnicos ingleses. Sabiamente, Caetano faz questão de afirmar que este é um disco de banda – pena que o projeto inovador da capa, chamado de "discobjeto", não tenha atentado para o fato: para funcionar, tal ousadia gráfica prescindia da ficha técnica, o que causou a fúria de Jards Macalé, peça fundamental não-creditada na primeira tiragem da obra-prima.

Lançado no Brasil pela gravadora Philips em maio de 1972, *Transa* impressiona pela quantidade de citações e referências entre as músicas, muito antes de a cultura do sampler se tornar popular. Foi o recurso que permitiu a Caetano entrelaçar os sons e gêneros do Brasil que gravitavam em sua cabeça ao rock de inspiração britânica tocado com sotaque brasileiro, o que transformou aquele parque de diversões sonoros e literários em canções bilíngues.

Na pungente faixa de abertura, "You Don't Know Me", ele desafia os estrangeiros cantando, lindamente em inglês, versos como "Você não me conhece / Aposto que você nunca vai me conhecer", enquanto mostra de onde vem ao citar "Maria Moita", de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes ("Nasci lá na Bahia de mucama com feitor / o meu pai dormia em cama minha mãe no pisador"); "Reza", de Edu Lobo e Ruy Guerra ("Laia, ladaia, sabatana, Ave Maria"); "Hora do Adeus", gravada por Luiz Gonzaga ("Eu agradeço / ao povo brasileiro / norte, centro, sul inteiro / onde reinou o baião"); e "Saudosismo", de sua autoria ("Eu, você, nós dois, já temos um passado meu amor, um violão guardado, aquela flor, e outras mumunhas mais"), em trecho divinamente gravado por Gal Costa, que já tinha registrado a música em seu disco solo (de 1969) e participou de três faixas de *Transa*.

"Nine Out of Ten" é a crônica do cotidiano de Caetano em Londres, que cita a Portobello Road, rua do bairro de Notting Hill famosa por sua feira vintage onde se podia comprar fitas cassete com músicas de todo o mundo, e onde as lojas de disco ofereciam LPs de reggae, a trilha sonora dos imigrantes jamaicanos que os ingleses adotaram. A antena de Caetano estava tão direcionada para o lado certo que somente dois anos depois o estilo musical jamaicano se tornou pop, quando Eric Clapton gravou uma cover para "I Shot the Sheriff", de Bob Marley. Se a música em si não apresenta nada de reggae, sua introdução e seu final têm compassos inspirados no ritmo, executados pelo excepcional Moacyr Albuquerque, que comprou partituras de ska para aprender a tocá-lo.

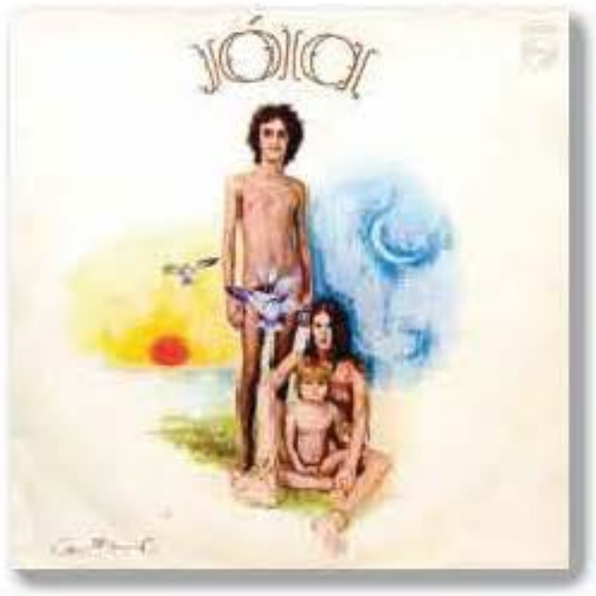
"Triste Bahia" encerra o lado A com uma longa viagem pelo Brasil profundo, citando afoxé e samba de roda e celebrando o sincretismo religioso. Introduzida por um poema barroco de Gregório de Mattos e recheada de citações não necessariamente literais, como "Eu já Vivo Enjoado", do Mestre Pastinha ("Eu já vivo tão cansado / De viver aqui na Terra / Minha mãe eu vou pra lua / E seja o que Deus quiser), e "Capoeira do Arnaldo", de Paulo Vanzolini ("Ê vamos nos embora / ê pelo mundo afora"), a música tem ainda uma série de frases retiradas de cantos tradicionais, como "Ê galo cantou / Ê galo cantou camará", "Bandeira branca enfiada em pau forte / trago no peito a estrela do norte" e "o vapor de cachoeira não navega mais no mar". É impressionante como a repetição de estrofes confere uma carga hipnótica na medida em que a canção evolui, ao ponto de começar arrastada e se tornar contagiante.

Encantado com o caldeirão de culturas ao seu redor, Caetano também estava desapontado por não poder dividir tal liberdade com seus compatriotas

"It's a Long Away" abre o lado B invocando Beatles e injetando samba e sertão em intenção e citações, sempre flutuando na melodia marcante. Tem "Sôdade, meu bem, Sôdade", de Zé do Norte, dos versos "O zóio da cobra verde / não amava quem amei", arrenego de quem diz / que o nosso amor se acabou"; "Água com Areia", de Jair Amorim e Jacobina ("Água com areia / brinca na beira do mar / a água passa a areia fica no lugar"); "Consolação", de Baden Powell e Vinícius ("E se não tivesse o amor / E se não tivesse essa dor"); e "A Lenda do Abaeté", de Dorival Caymmi ("No Abaeté tem uma lagoa escura / arrudiada de areia branca").

A impressionante versão com pitadas de jazz para o samba "Mora na Filosofia", de Monsueto Menezes e Arnaldo Passos, é um dos grandes momentos da banda. "Neolithic Man", da frase "Quem tem vovó / pelanca só", também ensaia um samba, mas envereda por um caminho bem mais experimental, com uma anarquia que remete aos Mutantes e ao trabalho solo de Macalé. "Nostalgia", com menos de dois minutos, encerra o disco com uma levada de blues, tem a curiosa participação da jovem Angela Ro Ro tocando gaita, e um recado para a colônia de quem está vivendo no olho-do-furacão da cena mundial: "É disso que se trata o rock'n'roll". Ao mesmo tempo, Caetano mostra para os londrinos "que nunca vão conhecê-lo de fato" como é possível temperar o rock anglo-saxão com a criatividade brasileira. Transa melhor, não há.

DESTAQUES: "You Don't Know Me", "Nine Out of Ten", "It's a Long Away".



Jóia

Philips 1975

EM 1972, DEPOIS DE VER O BRASIL DE LONGE, CAETANO Veloso voltou para dentro e para o além. Livre do exílio, mas sob a rigidez da ditadura, ele optou por uma arte desconstrutiva, transcendental e muito atenta às expressões culturais do agreste brasileiro, como um meio de continuar sendo influente e desafiador em um ambiente cada vez mais moralista. O primeiro ato foi o lançamento de *Araçá Azul*, em 1973, influenciado por poetas concretistas e músicos vanguardistas e gravado em uma semana no Estúdio Eldorado, apenas com Caetano, acompanhado de um técnico e seu assistente.

Dois anos depois, o artista encontrou o caminho do meio entre a radicalidade anticomercial experimentalista e seu talento para criar canções marcantes com um formato mais tradicional. Mas era uma rota de tantas possibilidades, que Caetano apostou em um LP duplo, que acabou dividido em dois, lançados simultaneamente: *Qualquer Coisa*, mais ligado aos conceitos pré-Londres; e *Jóia*, um híbrido entre *Transa* e *Araçá Azul*.

Jóia é um disco de vocação acústica, poético e com forte carga espiritual, movido por arranjos de cordas refinados, flautas, ecos de música tribal amazônica e um trabalho vocal esmerado de Caetano – com o Quarteto em Cy na ritualística "Guá", em que o produtor Perinho Albuquerque toca kissange, uma espécie de xilofone angolano.

Embora o álbum tenha unidade, cada uma das 13 faixas guarda intenções diferentes. "Minha Mulher" é levada apenas pelos violões de Caetano e Gilberto Gil; a tribal "Jóia", somente pela percussão de Caetano e Perinho; as versões para "Na Asa do Vento", de Luiz Vieira e João do Vale, e "Help", dos Beatles, mais densa, têm Caetano na voz e violão. A influência beatle também está na capa, inspirada no LP *Two Virgins*, de John Lennon e Yoko Ono, com uma pintura feita sobre uma foto de Caetano, Dedé e Moreno Veloso nus, que foi censurada.

O destaque absoluto é a faixa que abre o lado B, "Pipoca Moderna", de Sebastião Biano, que Gil gravou em versão instrumental no seu *Expresso 2222*. Aqui, a canção ganha um sofisticado arranjo de cordas, a flauta de Tuzé Abreu e o vocal falado que namora com a percussão e realça as frases da letra escrita por Caetano, como "Porém parece que há golpes de pê, de pé, de pão". A outra joia da coroa é "Canto do Povo de Um Lugar", que louva a natureza em um folk arrebatador tocado pelo Grupo Bendegó.

DESTAQUES: "Lua, Lua, Lua", "Jóia", "Canto do Povo de Um Lugar".

Bicho

Philips 1977

SE A RIGIDEZ DA DITADURA ARREFECIA LENTAMENTE EM 1977, seu estrago estava consolidado em todos os âmbitos da sociedade. Só mesmo a falta de perspectiva global de um país amordaçado seria capaz de tratar *Bicho*, um LP moderno, ecumênico e celebratório, como "um convite à alienação" e "exemplo da dominação estrangeira", como fizeram alas da esquerda e boa parte da crítica musical – que cobravam de Caetano Veloso o mesmo engajamento de Gilberto Gil e Chico Buarque. E aqui, o baiano que resolveu exorcizar seus fantasmas dançando, novamente remete ao Bob Dylan que decepcionou os fãs quando eletrificou seu folk.

Bicho era mesmo um convite para a descontração, mas a tal dominação estrangeira se refere à músicas dançantes de origens afro (como a disco music, maior vilã desta história) – nada de novo no front caetânico, que também gravou "Olha o Menino", de Jorge Ben. Um pouco mais de boa vontade apontaria o impacto que o baiano sentiu com a pobreza na recente visita à Nigéria como o propulsor do disco. O mesmo Caetano que canta sobre a mulher empoderada que "gostava de política em 1966 / mas agora dança no Frenetic Dancing' Days" em "Tigresa", e foca no hedonismo dançante em "Odara", enfatiza que "gente é pra brilhar / não pra morrer de fome" em "Gente".

Caetano Veloso tinha 35 anos quando resolveu apontar suas antenas para as pistas de dança do planeta no auge da disco music, mas também incluiu juju music no repertório, uma novidade para ouvidos brasileiros. "Two Nayra Fifty Kobo" ("No meu coração da mata gritou Pelé, Pelé / Faz força com o pé na África / O certo é ser gente linda e dançar, dançar, dançar / O certo é fazendo música") é uma das canções subestimadas de sua obra. Caetano contou que ela surgiu inspirada em "um motorista de ônibus nigeriano que colocava juju music no toca-fitas e dançava horas seguidas sobre o asfalto da rua deserta, transmitindo doçura e melancolia".

Doçura, por sinal, é o principal ingrediente de "Leãozinho", composta para o baixista Dadi, do grupo A Cor do Som. *Bicho* também tem "Um Índio", um reggae de versos apocalípticos como "E aquilo que nesse momento se revelará aos povos / Surpreenderá a todos não por ser exótico / Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto / Quando terá sido o óbvio". É tão óbvio quanto a ideia de que dançar é bom – pra ficar odara.

DESTAQUES: "Two Nayra Fifty Kobo", "Tigresa", "Gente".

REPRODUÇÃO

Muito – Dentro da Estrela Azulada

Philips 1978

O COLO DE MÃE. A CAPA SINGELA DO LP QUE SUCEDEU O criticado *Bicho*, concebida pelo artista visual Aldo Luiz, é um bom retrato do Caetano Veloso do final dos anos 1970. Como quem buscava amparo para a patrulha ideológica que sofria, o artista que tinha chamado os críticos de racistas e preconceituosos repousava nos braços de Dona Canô, a mulher de voz aguda com quem o quinto filho aprendeu a amar o cancioneiro brasileiro dos anos 1930 e 1940. Não por acaso, *Muito* é focado em canções.

O primeiro LP gravado com A Outra Banda da Terra (o tecladista Tomás Improta, o baixista Arnaldo Brandão, o baterista e violonista Vinicius Cantuária e os percussionistas Bolão, Marcos Amma e Bira da Silva), responsável pelos arranjos musicalmente mais simples e pop, foi massacrado pela crítica e ignorado pelas rádios, vendendo só 30 mil cópias. Soa até nonsense que uma obra com a linda versão para "Eu Sei que Vou te Amar" (Tom e Vinícius), a releitura funk para "Quem Cochicha o Rabo Espicha" (Jorge Ben) e a leitura pomposa para "Muito Romântico", que Caetano fez sob medida para Roberto Carlos e aqui surge com um coral regido por Perna Fróes, tenha sido tão incompreendida.

Parece mentira que um disco com versos como "De onde nem tempo, nem espaço / Que a força mande coragem / Pra gente te dar carinho / Durante toda a viagem / Que realizas no nada", da transcedental "Terra"; e que tem a deliciosa "Tempo de Estio", em que Caetano descreve o verão carioca e diz "Rio / Eu quero suas meninas"; e o samba reggae "Love, Love, Love", que rende tributo a Pelé e faz um elogio ao brasileiro – "...o Brasil pode ser um absurdo (...), mas ele não é surdo / O Brasil tem ouvido musical / Que não é normal" –, tenha sido considerado um trabalho menor do artista.

Inclusive porque é em *Muito* que está o samba "Sampa", uma das mais belas homenagens a uma cidade, que de alguma forma antecipa que já não havia amor em SP, a feia capital "da força da grana que ergue e destrói coisas belas". E também estão a deliciosamente cafona "Muito", com arranjo jazzístico, em que Caetano diz que "Eu sou muito louco, muito / Mas na sua presença / O meu desejo / Parece pequeno"; e "São João, Xangô Menino", singela parceria com Gilberto Gil. Resta aqui apenas parafrasear Cae: vocês não entendem nada!

DESTAQUES: "Terra", "Muito Romântico", "Sampa".

Cinema Transcendental

Philips 1979

"QUERIA QUE AS PESSOAS SOUBESSEM QUE EU ESTAVA vendo umas coisas lindas", declarou Caetano Veloso ao *Jornal da Tarde*, sobre o motivo de aparecer de costas na capa do LP *Cinema Transcendental*, em foto feita em uma praia baiana. Ainda que a imagem sugira que ele estava dando as costas para um Brasil que não o compreendia na década que produziu seus discos mais brilhantes, oferecendo desbunde experimentalista e canções populares, guitarras rascantes e flautas viajandonas, poesia concreta e ternura poética, a força da contemplação se revela maior.

Em 1979, quando os ânimos estavam mais relaxados com o avanço da abertura política, a carreira de Caetano voltou a deslanchar. Em *Cinema Transcendental*, a sonoridade mais pop que ele e A Outra Banda da Terra estavam desenvolvendo desde que começaram a compor e gravar juntos foi solidificada e vertida numa coleção de canções praieiras e lindamente contemplativas, com forte apelo radiofônico e profusão de estilos, do afoxé ao reggae até o xote.

Caetano abre o disco saudando a "Lua de São Jorge", que é "lua maravilha / Mãe, irmã e filha de todo esplendor". Na curva da década de 1970 para 1980, quando se tornaria um quarentão, ele faz sua "Oração ao Tempo", que diz ser "tão inventivo", e proclama que "és um dos deuses mais lindos". Em "Beleza Pura", evoca a pureza do que é belo e invoca a negritude, dizendo que não é o dinheiro que importa, mas a elegância, a cultura, a pele escura.

"Menino do Rio", escrita para o surfista Petit, traz ondas mais fortes de melancolia sob o sol escaldante, e arrebata quando Caetano diz que "Eu canto pra Deus proteger-te" – a música se tornou um dos grandes sucessos de 1980, e se alinha a uma tendência de canções tristonhas entre as mais tocadas no Brasil nesse período, como "Amor, Meu Grande Amor" (Angela Ro Ro), "O Bêbado e a Equilibrista" (João Bosco e Aldir Blanc), "Superhomem" (Gilberto Gil), "Admirável Gado Novo" (Zé Ramalho) e "Canção da América" (Milton Nascimento e Fernando Brant). Sempre com tons mais baixos, a nostalgia vem forte em "Trilhos Urbanos", de "Cinema transcendental / Trilhos Urbanos / Gal cantando o Balancê / Como eu sei lembrar de você". Na existencialista "Cajuína", Caetano lembra de Torquato Neto e questiona: "Existirmos a que será que se destina?". Se ele fosse responder, certamente diria que é para buscar o belo.

DESTAQUES: "Trilhos Urbanos", "Oração ao Tempo", "Menino do Rio".

REPRODUÇÃO

Cores, Nomes

Philips 1982

NO PRINCÍPIO DOS ANOS 1980, CAETANO VIROU VERBO. Foi um presente de 40 anos de Djavan, que incluiu o verso "caetanear o que há de bom" na música "Sina", registrada no seu álbum *Luz*. Meses antes, Caetano gravou a mesma "Sina" para o lado B do LP *Cores, Nomes*, onde devolveu a gentileza, só que "djavaneando" em sua versão.

Alimentando polêmicas e se retroalimentando delas, o baiano quarentão vivia em um embate com o crítico José Guilherme Merquior na época em que lançou seu 18º LP (que ele mesmo produziu) e arrematou a discussão tirando onda, afirmando que "prefere Belchior." Antecipando controvérsias, é neste álbum que Caetano interpreta "Sonhos", sucesso popular de Peninha – de quem, anos depois, gravou "Sozinho", grande hit do disco ao vivo *Prenda Minha*, para descontentamento dos puristas.

Seguindo o ecletismo do LP anterior, *Outras Palavras*, o cantor baiano, mais uma vez acompanhado pela Outra Banda da Terra, inicia *Cores, Nomes* com o lamento de "Queixa", tema de abertura da novela *Homem Proibido*. A faixa foi uma das principais responsáveis pelo segundo disco de ouro da carreira de Caetano, pelas 100 mil cópias vendidas.

Em uma seqüência de interpretações muito seguras, no trabalho em que o Caetano cantor brilha mais do que qualquer coisa, ele interpreta "Trem das Cores", "Sete Mil Vezes" e "Coqueiro de Itapoã", de Dorival Caymmi, com extrema concisão. Encerrando o lado A, ele canta com o filho de nove anos, Moreno, na minimalista "Um Canto de Afoxé para o Bloco do Ilê."

As interpretações para "Meu Bem, Meu Mal" e "Surpresa", parceria com João Donato, que toca piano para a voz de Caetano flutuar lindamente, também merecem elogios. Mas a faixa mais instigante de *Cores, Nomes* é "Ele Me Deu Um Beijo na Boca", uma crônica em que o artista estilhaça frases não necessariamente conexas durante mais de sete minutos, tecendo críticas sucintas mas contundentes, sem levantar a voz e acompanhado por um som repetitivo que provoca tensão. Ele fala de política ("Delfim, Margareth Thatcher, Menahem Begin / Política é o fim"), detona a crítica ("E a crítica que não toque na poesia"), critica um ídolo ("Eu sou do clã do Djavan / você é fã do Donato / E não nos interessa a tripe cristã / De Dylan Zimerman") e encerra sem medo: "Ele me deu um beijo na boca / E eu correspondi àquele beijo".

DESTAQUES: "Queixa", "Ele me Deu Um Beijo na Boca", "Sina".

Velô

Philips 1984

CAETANO VELOSO CHEGOU AOS ANOS 1980 REVITAMINADO. *Outras Palavras*, *Cores, Nomes* e *Uns* fornece uma coleção de hits radiofônicos de estilos variados, uma métrica própria, sensualidade, inteligência e um flerte com a nova MPB – ainda que o conceito de MPB fosse passadista. Com *Velô*, ele acelerou para o futuro, acompanhado pela Banda Nova: Tavinho Fialho (baixo), Toni Costa (guitarra), Marcelo Costa (bateria), Ricardo Cristaldi (teclados), Armando Marçal (percussão) e Zé Luis Segneri (sax e flauta).

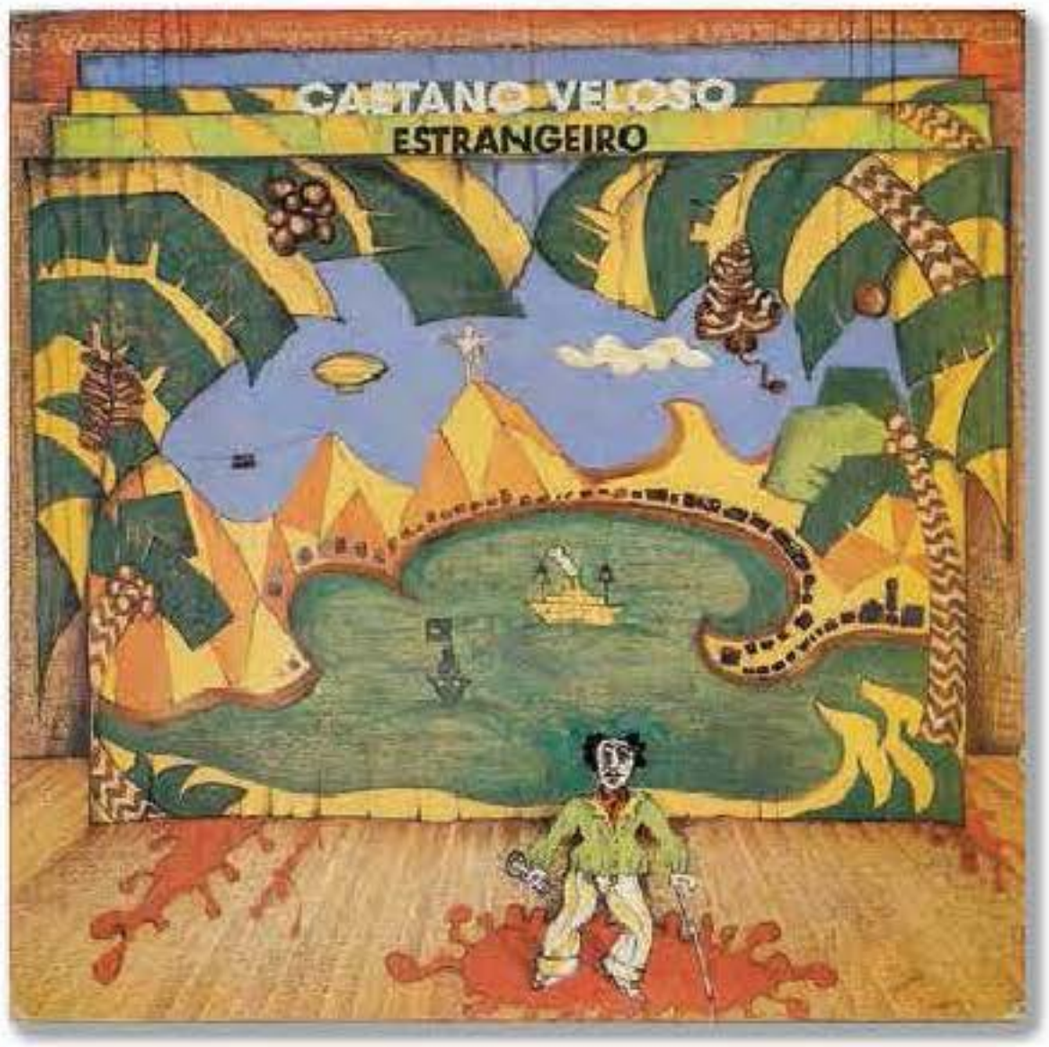
Se os bons e coloridos LPs anteriores ainda conversam com o melhor dos anos 1970, o álbum de 1984 se fragmenta em neón e flerta com o fim de século. Aliás, em um movimento inédito na carreira de Caetano, as músicas de *Velô* foram tocadas em show antes do lançamento do disco. A reação do público atestou o acerto. A volta ao rock, as boas-vindas ao pós-punk e a fartura de sintetizadores podem até soar um tanto datados, mas se "a estrada do excesso leva ao palácio da sabedoria" como escreveu o poeta William Blake, naquele momento o melhor dos pecados de Caetano era exagerar.

Traduzindo essa energia em música, o rock "Podres Poderes" abre os trabalhos misturando poesia crítica e política: "Será que nunca faremos senão confirmar / A incompetência da América católica / Que sempre precisará de ridículos tiranos?". A divina "Nine Out of Ten", que em *Transa* apenas cita o gênero jamaicano, agora é um reggae, mas que termina em samba. Na reflexiva "O Homem Velho", um Caetano com 42 anos oferece sua perspectiva sobre envelhecimento, pregando a busca por novas formas: "Ele já tem a alma saturada de poesia, soul e rock'n'roll". "O Quereres" abre o lado B criticando o comodismo, antítese do autor, que esbanja domínio da língua portuguesa: "Eu queria querer-te amar o amor / Construir-nos dulcíssima prisão / Encontrar a mais justa adequação". Atento ao novo rock que emergia no Brasil naquele momento, Caetano chamou o inglês Ritchie para dividir os versos de "Shy Moon", sob uma camada espacial de teclados futuristas e um climão *Blade Runner*.

E antenado na tradição, Caetano convidou Elza Soares, que na época sofria com o ostracismo, para cantar "Língua". Além de revitalizar a carreira da cantora, a faixa produziu alguns dos versos mais espetaculares da música brasileira: "Gosto de ser e de estar / E quero me dedicar / A criar confusões de prosódia / E um profusão de paródias / Que encurtem dores / E furtem cores como camaleões".

DESTAQUES: "Podres Poderes", "Língua", "O Quereres".

REPRODUÇÃO



Estrangeiro

Philips 1989

Estrangeiro, o livro do franco-argelino Albert Camus em que "o herói é condenado porque não joga o jogo" é de 1942, assim como Caetano Veloso, o artista baiano-brasileiro que aos 25 anos rabiscou o tropicalismo com "Alegria, Alegria", inspirado por uma andança pelas ruas de Copacabana. Já aos 47, ele escreveu "O Estrangeiro", impactado por uma caminhada pela praia de Botafogo, "uma esteira rolante de areia branca e óleo diesel / Sob meus tênis". Na espetacular letra elíptica de 12 versos, Caetano entrelaça o pintor Paul Gauguin, o compositor Cole Porter, o antropólogo Claude Lévi-Strauss, os visionários cegos da música preta Ray Charles e Stevie Wonder e o mago albino surrealista brasileiro Hermeto Paschoal, que "não enxerga mesmo muito bem".

Caetano, que já foi condenado por não ter jogado o jogo da ditadura (e depois, de não ter sido suficientemente engajado contra ela), chegou ao final da década de 1980 como uma estrela popular afirmada, à vontade para dar a mão e embarcar em um discurso pós-utópico que antecipa a ameaça reacionária que as redes digitais vitaminaram no século 21. "O macho adulto branco sempre no comando (...) / Riscar os índios, nada esperar dos pretos", ele declama na apocalíptica "Os Outros Românticos", pontuada pelo ruídos da guitarra experimental de Mark Ribot, com percussão de Carlinhos Brown e dedicada a Jorge Mautner – outra faixa estupenda do LP que talvez seja o mais subestimado de uma obra gigante.

Assim como o discurso tropicalista encontrou nas dissonâncias dos Mutantes a sua trilha sonora, Caetano identificou na sonoridade funk, industrial, hipnótica e sensual da dupla Arto Lindsay/Peter Scherer, do Ambitious Lovers, a linguagem musical que encorpa *Estrangeiro*. Lindsay é um norte-americano que cresceu no Brasil e trafegou pela onda "no wave" nova-iorquina; também dos EUA, Scherer é um tecladista antenado na música eletrônica.

A dupla, que compôs com Caetano a climática e melodiosa "Jasper" para este disco (e depois produziu *Circuladô*, de 1991), gravitava por uma turma de artistas cujo interesse por sonoridades afro-globais-futuristas se adequa totalmente ao do artista baiano, de Vernon Reid a Nile Rodgers, de Brian Eno a David Byrne, de Laurie Anderson a Robert Fripp.

Lindsay e Scherer também apresentaram um interessante olhar estrangeiro para brasilidades, deixando mais do que limpas a bossa nova "Branquinha" e o samba canção "Etc", além de concederem um verniz de pop-perfeito para o samba-reggae "Meia-Lua Inteira", composto por Carlinhos Brown, às vésperas de o estilo estourar no país, rebatizado como axé music. Avançando pelo continente, eles injetaram latinidade na ótima "Outro Retrato", em que Caetano brinca com os paradoxos citando "Joões", o Donato e o Cabral de Melo Neto: "Minha música vem da música da poesia / De um poeta João que não gosta de música / Minha poesia vem da poesia da música / De um João músico que não gosta de poesia".

Para emoldurar tanta musicalidade e enfatizar a reconexão com o passado tropicalista e pré-tropicalista, a capa de *Estrangeiro* apresenta uma pintura de Hélio Eichbauer criada para o cenário da peça *O Rei da Vela*, dirigida por José Celso Martinez.

DESTAQUES: "O Estrangeiro", "Os Outros Românticos", "Jasper".

REPRODUÇÃO

OUÇA TAMBÉM

Domingo (com Gal Costa) *Philips* 1967

Produzido por Dori Caymmi, o álbum colaborativo que lançou os dois baianos traz faixas divididas entre ambos e três duetos. Aos 25, Caetano mostra capacidade musical bebendo na fonte de João Gilberto, em bossas como "Coração Vagabundo" e "Remelexo".

Tropicalia ou Panis et Circencis (com Gal Costa, Caetano Veloso, Nara Leão, Os Mutantes e Tom Zé) *Philips* 1968

O manifesto tropicalista em coletivo, gravado em maio de 1968, mês mítico da tomada de poder jovem, consolidou uma geração sônica e poética: Caetano, Gal, Gil, Nara Leão, Os Mutantes, Tom Zé, Torquato Neto, Capinam e Rogério Duprat.

Caetano Veloso *Philips* 1971

O primeiro LP gravado no exílio é de pura melancolia. Mas mesmo um Caetano deprimido entrega bons momentos, como "Maria Bethânia", em que brinca com o inglês: "Please send me a letter / I wish to know things are getting better / beta, beta, beta, Bethânia." "If You Hold a Stone", versos de "Marinheiro Só" e "Quero Voltar Para a Bahia" dão o recado: Cae mora na saudade do Brasil.

Barra 69 - Caetano e Gil Ao Vivo (com Gilberto Gil) *Philips* 1971

LP gravado em dois shows no Teatro Castro Alves (Salvador), em julho de 1969, que serviram como despedida da dupla considerada subversiva pelos militares. O som é roqueiro e irado, com a participação de Pepeu Gomes, e o clima é de bota-fora radical, que culmina com o medley "Alegria, Alegria/Hino do Esporte Clube Bahia".

Caetano e Chico Juntos e Ao Vivo (com Chico Buarque) *Philips* 1972

Discaço de gênios pós-exílio, que rendeu o histórico mashup orgânico "Você Não Entende Nada"/"Cotidiano". Em duas noites no Castro Alves, Caetano vestiu calças vermelhas cintilantes, corpete, tamancos e batom, para desespero da polícia dos bons costumes, que cortou algumas faixas na versão final.

Araçá Azul *Philips* 1973

Gravado em uma semana com Caetano, um técnico e seu assistente, o primeiro LP pós-exílio é controverso e experimental, com barulhos e sobreposições. Entre o caos sonoro, há espaço para a poesia: "Araçá azul fica sendo o nome mais belo do medo / com fé em Deus / eu não vou morrer tão cedo".

Temporada de Verão - Ao Vivo na Bahia (com Gilberto Gil e Gal Costa) *Philips* 1974

Registro de shows no Teatro Vila Velha, com nove músicas interpretadas individualmente, inclusive "De Noite na Cama" (Erasmo Carlos) e "Felicidade" (Lupicínio Rodrigues).

Qualquer Coisa *Philips* 1975

O "disco irmão" de *Jóia* é repleto de covers dos Beatles ("Eleanor Rigby", "For No One" e "Lady Madonna") e capa que remete a de *Let it Be*. A faixa-título tem uma pitada de Roberto Carlos e traz versos antológicos como "esse papo seu já tá de manhã".

Doces Bárbaros (com Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia) *Philips* 1976

"Saudade é um domingo com os amigos", disse Gal sobre o encontro dela no palco com os desbundados Caetano, Gil e Bethânia, que comemorou os dez anos de suas carreiras.

Muitos Carnavais *Philips* 1977

Compilação de faixas lançadas em compactos e LPs coletivos, com clássicos da folia como "Chuva, Suor e Cerveja", "A Filha da Chiquita Bacana", "Atrás do Trio Elétrico" e "Deus e o Diabo", inédita até então.

Maria Bethânia e Caetano Veloso Ao Vivo (com Maria Bethânia) *Philips* 1978

Show dos filhos de Dona Canô que percorreu o país, com músicas que remetem à infância deles, como "Maria Bethânia" (de Capiba, que Cae gostava tanto que inspirou o nome da irmã), e outras marcantes como "Falando Sério" e "Leãozinho".

Bicho Baile Show (com Banda Black Rio) *Mercury* 1978

Avesso às críticas ao dançante *Bicho*, Caetano dobrou a aposta e chamou a Banda Black Rio para o show de lançamento do LP, no Teatro Carlos Gomes (RJ), que rendeu um registro pouco conhecido que aliou groove funk à sua poesia.

Outras Palavras *Philips* 1981

O Cae 1980 é mais pop e eclético. Em "Lua e Estrela", ele destila romantismo; em "Rapte-me Camaleoa", exercita o jogo de palavras, uma de suas habilidades: "Rapte-me, adapte-me, capte-me / It's up to me, coração". E tem a capa dourada, beleza à parte de um disco lindo.

Uns *Philips* 1983

Aqui, Caetano encontra Fidel com Manoel Barenbein na salsa "Quero Ir a Cuba", faz tributo ao grupo homônimo que o acompanha pela última vez em "A Outra Banda da Terra", antecipa o rock nacional oitentista com "Eclipse Oculto", cria mais um grande sucesso com "Você É Linda" e bota o Brasil todo pra sambar na avenida com "É Hoje", uma das duas que gravou com Maria Bethânia.

Caetano Veloso *Nonesuch Records* 1986

Ótimo registro em voz e violão feito ao vivo no estúdio em setembro de 1985, em Nova York, para o selo Nonesuch. Com o violonista Toni Costa e os percussionistas Marcelo Costa e Armando Marçal, Cae toca as favoritas das plateias "Terra", "Trilhos Urbanos", "Odara" e "Leãozinho", relê "Get Out Of Town" (Cole Porter) e mixa "Billie Jean" (Michael Jackson) com "Eleanor Rigby" (Beatles) com "Nega Maluca" (Fernando Lobo e Evaldo Ruy).

Totalmente Demais *Philips* 1986

Outro LP intimista, gravado no Rio com 16 faixas no formato voz e violão, sendo quatro autorais: "Vaca Profana", hit de *Profana*, de Gal Costa, e "Nosso Estranho Amor", hit do disco *Olhos Felizes*, de Marina, então em dueto com o baiano. Destaque para "Hô-Bá-Lá-Lá/Bim Bom" (João Gilberto), os sucessos roqueiros oitentistas "Todo Amor Que Houver Nessa Vida" (Barão Vermelho) e "Totalmente Demais" (Hanói-Hanói), e a regravação para "Amanhã" (Guilherme Arantes).

Caetano *Philips* 1987

Outro LP que rendeu sucessos, com destaque para a pungente "O Ciúme", "Eu Sou Neguinha", em que Caetano conecta Arto Lindsay (para quem fez a música e seria seu próximo produtor, com Prince, que o inspirou) e com Gerônimo, do hit "Eu Sou Negão". Além disso, Luiz Melodia é o convidado em "Vamo Comer", enquanto Carlinhos Brown estreia com Cae como percussionista, no afoxé "Depois Que O Ilê Passar".

Circuladô *Philips* 1991

O japonês Ryuichi Sakamoto e o brasileiro Jaques Morelenbaum estão entre os convidados do segundo LP de Caetano produzido por Arto Lindsay, que aprofunda no experimentalismo. A crítica globalizada "Fora da Ordem" é a entrada do baiano na década de 1990, quando ele flertou com a internacionalização mais do que nunca.

Circuladô Vivo *Philips* 1992

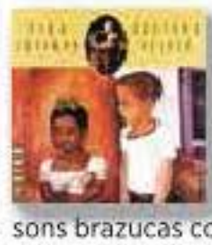
O show de *Circuladô* tem hits como "Um Índio" e "Queixa" e releituras para gringos, como "Black or White" (Michael Jackson) e "Jokerman" (Bob Dylan). E há o momento folia com "A Filha da Chiquita Bacana" e "Chuva, Suor e Cerveja", boa maneira de comemorar os 50 anos de Cae.

Tropicália 2 (com Gilberto Gil) *Philips* 1993

Registro dos 25 anos do lançameto de *Panis et Circencis*, com os recém-cinquentões Caetano e Gil em plena forma. Além dos hits "Haiti" e "Nossa Gente (Avisa Lá)" e a cover certeira para "Wait Until Tomorrow" (Jimi Hendrix), traz músicos de várias gerações, de Liminha a Nara Gil, de Carlinhos Brown a Moreno Veloso, de Rafael Rabello a Lucas Santana.

Fina Estampa *Philips* 1994

Disco feito para atingir o mercado de língua espanhola com uma seleção de músicas e estilos latinos, como tangos, rumbas, boleros e guarânias, além de clássicos, como "Recuerdos de Ypacarai".



Fina Estampa ao Vivo *PolyGram* 1995

No show de 1994, com o violoncelo de Jaques Morelenbaum, Cae abre o leque e inclui sons brazucas como "O Samba e o Tango" e "Itapuã", mais clássicos em espanhol, como a mexicana "Cucurrucucu Paloma" (que interpreta no filme *Fale com Ela*, de Pedro Almodóvar), além de reler a icônica "Soy Loco por ti America".

Tieta do Agreste *Natasha Records* 1996

A trilha do filme de Cacá Diegues tem 24 faixas de Caetano, quase todas interpretadas por ele. O hit é o samba-reggae "A Luz de Tieta", com Gal Costa e a Banda Didá. Além de boas músicas incidentais, há grandes canções como "Coração Pensamento".

Livro *Philips* 1997

O melhor disco de Caetano na década de 1990 foi feito enquanto ele escrevia a autobiografia *Verdade Tropical*. Inspirado por Gil Evans, Miles Davis e João Gilberto, calcado em jazz e bossa nova com percussão afro-baiana, *Livro* tem o hit "Não Enche", "How Beautiful Could a Being Be", escrita pelo filho Moreno, e "Pra Ninguém", em que o baiano lista grandes vozes brasileiras: "Nara cantando: Diz Que Fui Por Aí / Marisa: A Menina Dança / Aracy cantando A Camisa Amarela / Amélia: Boêmio / Melhor do que isso só mesmo o silêncio / Melhor do que o silêncio só João".

REPRODUÇÃO

Prenda Minha

PolyGram

1998

Impulsionado pelo sucesso radiofônico de "Sozinho" (Peninha), o CD ao vivo que vendeu mais de um milhão de cópias registra a temporada de *Livro Ao Vivo* e começa com "Jorge da Capadócia" (Jorge Ben), em que Caetano cita os Racionais MC's, que a gravaram um ano antes. A toada "Prenda Minha" é uma canção folclórica do Sul que Miles Davis gravou com arranjo de Gil Evans e Cae canta com sotaque gaúcho. A saideira é só alto astral com o samba reggae "A Luz de Tieta", o sambão "Atrás da Verde Rosa Só Não Vai Quem Já Morreu" e o frevo "Vida Boa".

Omaggio a Federico e Giulieta ao Vivo

Universal 1999

CD ao vivo gravado em Rimini, na Itália, como tributo ao casal italiano Federico Fellini e Giulietta Masina. No repertório, canções relacionadas ao cinema, como "Trilhos Urbanos" e "Giulietta Masina", experiências musicais de Caetano em Santo Amaro, como "Cajuína", e músicas do compositor Nino Rota, como "Le Notti Di Cabiria".

Orfeu

Natasha Records 1996

Para a trilha sonora do filme *Orfeu*, de Cacá Diegues, adaptado da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, Caetano escolheu três faixas do *Orfeu do Carnaval*, clássico filme de Marcel Camus (1959), e compôs outras onze, como "Sou Você", cantada por Toni Garrido.

Noites do Norte

Universal 2000

O Caetano da virada do século lançou um disco confuso como os finais de século, refletindo sobre o Brasil e suas belezas e mazelas, cantando sob guitarras barulhentas em "Rock 'n' Raul", na qual afirma que "a verdadeira Bahia é o Rio Grande do Sul", e fazendo dueto com Dudu Nobre na bossa "Meu Rio". Co-produzido com Jaques Morelenbaum, o disco também tem Moreno Veloso, Domenico Lancellotti e Pedro Sá.

Noites do Norte ao Vivo

Universal 2001

CD duplo gravado ao vivo em julho de 2001 (em Sampa), e em 6 e 7 de agosto (quando Cae completou 59 anos), na Concha Acústica do Teatro Castro Alves (em Salvador). Remissivo, inclui versões atualizadas para "Two Naira Fifty Kobo", "Tropicália" em versão cumbia/axé/rock e "Trem das Cores" como uma bossa anos 2000. E teve ensaio aberto, polêmica com "um tapinha não dói" e congestionamento de celebridades na pauta das gravações.

Eu Não Peço Desculpa (com Jorge Mautner)

Universal 2002

No lançamento, Caetano disse que estava "sentindo o mundo estranho com os talibãs destruindo os budas do Afeganistão e o '11 de setembro'", e só interrompeu a amargura quando viu Jorge Mautner cantar em um trio elétrico e teve a ideia do disco. Vale citar a parceria "Homem Bomba", "Lágrimas Negras" (só com Cae), "Cajuína" (só com Mautner) e a versão de "O Namorado" (Carlinhos Brown).

A Foreign Sound

Universal 2004

O produtor Bob Hurwitz dizia que Caetano Veloso era o único do mundo que poderia gravar Cole Porter e Bob Dylan no mesmo álbum. Assim nasceu *A Foreign Sound*, com versões para standards de todas as épocas, de Gershwin a Duke Ellington, de Stevie Wonder a Kurt Cobain.

Onqotô (com José Miguel Wisnik)

Grupo Corpo 2005

Na trilha para o balé *Onqotô*, do Grupo Corpo, Caetano compôs cinco músicas com José Miguel Wisnik, como "É Só Isso", faz referência a "Bim Bom" (João Gilberto), além de musicar Luiz de Camões em "Tão Pequeno."

O Coronel e o Lobisomem - Uma História Fantástica (com Milton Nascimento)

Universal 2005

O encontro de gênios da MPB para a trilha do filme de Maurício Farias rendeu belos arranjos em sete parcerias (duas são só de Milton). Destaque para os duetos "Sereia", "Perigo" e "Senhor do Tempo (III)".

Cê *Universal* 2006

Caetano tinha 64 quando resolveu se unir a uma garotada para explorar a linguagem do rock (o que chamou de transrock), como fez nos anos 1960 com os Beat Boys. Com a Banda Cê (Pedro Sá, Ricardo Dias Gomes e Marcelo Callado), influenciado pelos filhos Tom e Zeca e ligado no indie rock, ele entrou de vez no século 21 com uma guinada que chamou a atenção de uma geração que já nem comprava discos. "Rocks" tem direito a solo de guitarra e "Odeio" é outro momento inspirado, tanto quanto a balada "Não Me Arrependo".

Multishow Ao Vivo: Cê

Universal 2007

Além dos hits de *Cê*, o ótimo show da temporada em que Cae voltou a ser venerado pelos jovens inclui "Nine Out of Ten" e "You Don't Know Me", de *Transa*, e "Como 2 e 2", que foi hit com Roberto Carlos.

Roberto Carlos e Caetano Veloso e a Música de Tom Jobim (com Roberto Carlos)

Amigo Records 2008

Os emblemas falam por si só em uma noite de superlativos: Caetano e Roberto cantam um repertório com músicas de Tom Jobim para homenagear os 50 anos da bossa nova. São 16 faixas ao vivo, quatro delas em dueto: "Garota de Ipanema", "Wave", "Tereza da Praia" e "Chega de Saudade".

Zii e Zie

Universal 2009

No segundo disco da "trilogia Cê", Caetano mantém a pegada roqueira, mas introduz samba na receita, de um jeito tão anos 2000 que ele prefere chamar de transamba. O repertório tem uma versão nessa linha para o clássico "Incompatibilidade de Gênios" (João Bosco/Aldir Blanc), solo de guitarra distorcida em "Lobão Tem Razão" e a ótima e funkeada "A Cor Amarela".

MTV ao Vivo: Zii e Zie *Universal* 2011

Os filhos Moreno e Zeca produziram o show do disco de 2009, em que Caetano repete a fórmula de *Cê Ao Vivo* e relê hits, das seminais "Irene" e "Não Identificado" às pop "Trem das Cores" e "Eu Sou Neguinha."

Multishow Ao Vivo: Caetano e Maria Gadú (com Maria Gadú)

Universal 2011

No formato voz, banquinho e violão do Canal Multishow, Caetano se encontrou com Maria Gadú para reler clássicos de ambos em duetos, como "Nosso Estranho Amor", e momentos solo, como "Genipapo Absoluto".

Live at Carnegie Hall (com David Byrne)

Nonesuch 2012

Gravado ao vivo em Nova York, em 2004, o encontro do cabeça pensante brazuca Caetano com o tropicalista norte-americano Byrne (que nasceu na Escócia) rendeu ótimos duetos. Cae desconstroi músicas de Byrne, como "Nothing But Flowers", e o gringo, mais reverente com os sons do baiano, homenageia "Sampa".

Ivete, Gil e Caetano (com Ivete Sangalo e Gilberto Gil)

Universal 2012

É tudo baiano: Caetano e Gil celebram 70 anos em show com Ivete Sangalo, que deu segmento ao sucesso da axé music – que tem raízes no samba reggae, com o qual Cae namorou desde o início. Destacando a versão cool de "Tigresa" e a inevitável "Toda Menina Baiana", o álbum rendeu um Grammy Latino ao trio.

Abraçaço

Universal 2012

Aos 70 anos, Caetano se junta à Banda Cê como músico, ao violão, gravando um disco mais coeso e menos roqueiro, mas ainda com solos distorcidos e letras quilométricas em que mistura lugares, estilos e pessoas. Mais concentrado e com farta dose de lirismo, *Abraçaço* é o melhor da "trilogia Cê" e o que tem maior quantidade de boas músicas, como "A Bossa Nova É Foda", "Estou Triste", "Quero Ser Justo" e "Funk Melódico".

Multishow Ao Vivo: Abraçaço

Universal 2013

Além das melhores músicas de *Abraçaço* e da ótima "Outro", de *Cê*, Cae volta a incluir no repertório o rock "Eclipse Oculto", o samba "Você não Entende Nada" e o samba reggae "A Luz de Tieta".

Dois Amigos, Um Século de Música (com Gilberto Gil)

Sony Music 2015

O álbum ao vivo traz 28 faixas que ajudam a contar a história do Brasil desde os anos 1960. Não resta muito o que dizer do reencontro dos dois tropicalistas-mor cantando juntos seus sucessos. Resta ouvir.

Ofertório Ao Vivo (com Moreno, Zeca e Tom)

Universal 2018

Encontro de família cheio de poesia e delicadeza, *Ofertório* junta os filhos de Caetano em uma trip musical pelos sons dele e deles, como a linda "Todo Homem", de Zeca, e a animada "How Beautiful Could a Being Be", de Moreno.

Caetano Veloso & Ivan Sacerdote (com Ivan Sacerdote)

Universal 2020

Caetano ficou tão impressionado com a habilidade do clarinetista Sacerdote que decidiu convidá-lo para registrar canções conhecidas suas. São nove faixas delicadas com voz, violão e clarinete, como "Trilhos Urbanos", "Ciúme" e a inédita "Você Não Gosta de Mim".

Meu Coco

Sony Music 2021

Com 79 anos e abalado pela pandemia, Caetano lançou 12 músicas inéditas entre a crítica e a poesia, a visceralidade e a urgência. Em "Anjos Tronchos", ele diz: "Um post vil poderá matar / Que é que pode ser salvação? / Que nuvem, se nem espaço há / Nem tempo, nem sim nem não / Sim nem não". Já em "Sem Samba Não Dá", ele chama neo-sertanejos, rappers e divas pop para caírem na folia..

REPRODUÇÃO

"Ele sempre foi muito rock'n'roll pra nossa geração, até muito mais do que musicalmente"

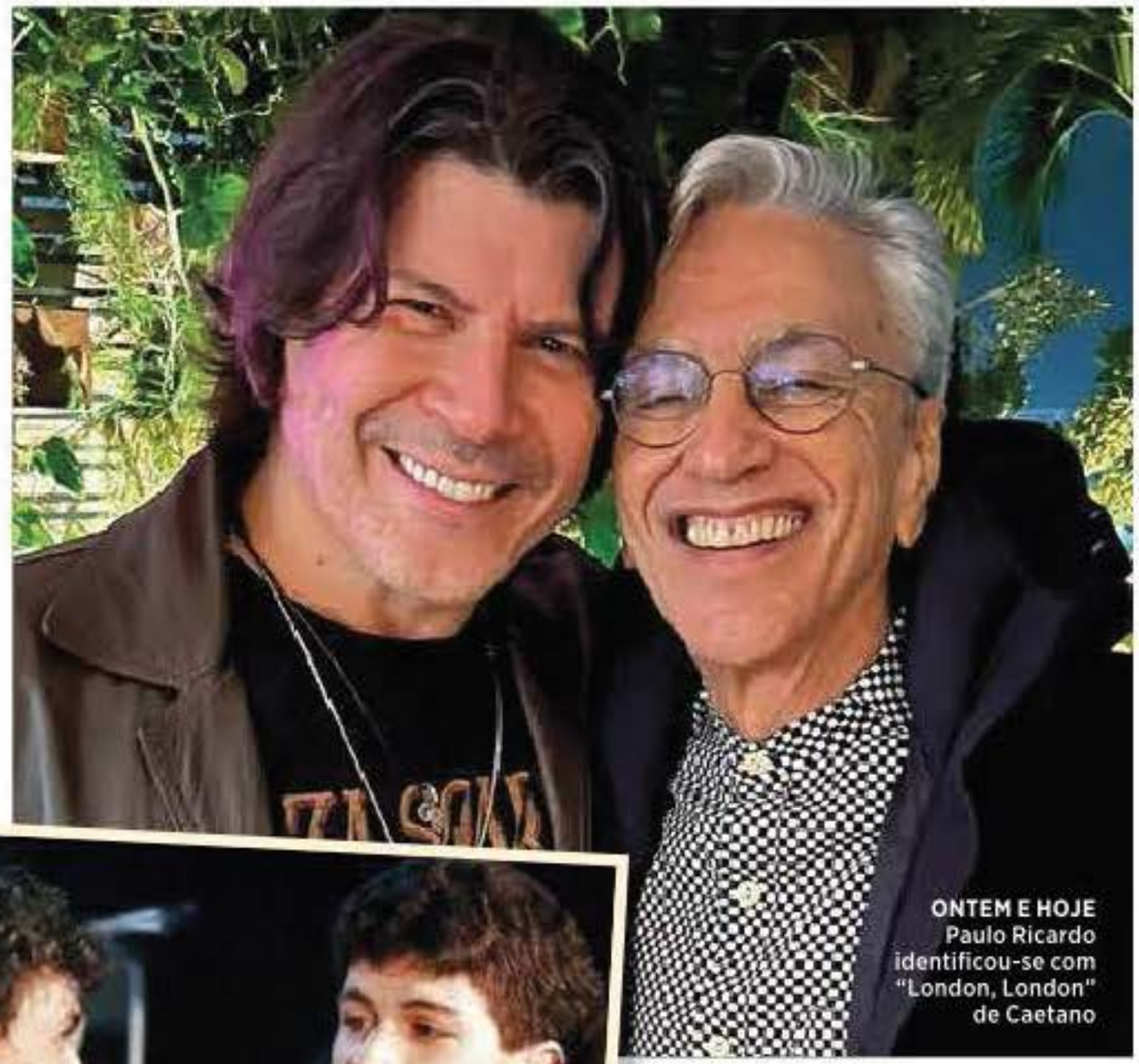
Por Paulo Ricardo

EU ERA MUITO NOVO, TINHA CINCO ou seis anos, mas adorava ver os festivais da Record, os Festivais Internacionais da Canção, os FIC, e tudo o que envolvesse música. Foi num deles que vi Caetano Veloso pela primeira vez, com aquela banda argentina, Beat Boys, com guitarras, um escândalo, defendendo "Alegria, Alegria". E foi um barato, uma marchinha anabolizada e uma letra caleidoscópica que me pegou logo de cara!

Acredito que os álbuns gravados no exílio fizeram emergir em Caetano uma série de referências e reminiscências muito profundas que criaram uma forte conexão com o Brasil, e não o contrário, como se poderia imaginar. É importante entender que, além da revolta e do sentimento de ruptura com a violência arbitrária do exílio, não havia celular ou internet para amenizar o tempo e a distância. Então, Caetano buscou o Brasil dentro de si e nos devolveu em dois álbuns magníficos que estão entre os meus favoritos – não é à toa que regravei "London, London". Era a minha verdade e o meu sentimento na época. Vivi lá em 1983, mas me identificava profundamente com a canção.

Escolhi a música justamente por estar voltando de Londres depois de seis meses como correspondente da revista *Som Três*, tanto por estar com ela muito presente na minha cabeça quanto pela vontade de cantar em inglês. Quando Ney Matogrosso [*que estava produzindo a banda*] me pediu uma canção mais lenta para dar dinâmica ao show *Rádio Pirata*, do primeiro disco do RPM, imediatamente sugeri "London, London" e todos adoraram.

Daquele mesmo disco, de 1971, já cantei "Maria Bethânia" e inclusive tenho vontade de regravá-la. Mas *Transa*, lançado um ano depois, é meu disco favorito de todos os que Caetano lançou. Os outros álbuns que mais gosto dele são o *Barra 69*, com o Gilberto Gil, que transborda energia e ali se vê porque o regime militar, não entendendo nada, preferiu mandá-los para fora do Brasil; *Qualquer Coisa*, que é o *Let it Be* de Caetano; e o sensacional *Muito*, com "Terra" e "Sampa"! E tem *Chico e Caetano*, que está entre os álbuns que mais ouvi na minha vida!



ONTEM E HOJE Paulo Ricardo identificou-se com "London, London" de Caetano

Caetano buscou o Brasil dentro de si e nos devolveu em dois álbuns magníficos que estão entre os meus favoritos

Confesso que *Araçá Azul* não está entre os meus favoritos, mas outros discos dessa fase setentista que certamente estão entre os melhores são o *Bicho*, quase um "greatest hits", que ouço até hoje e coloco meus filhos pequenos pra ouvir, e o *Jóia*, com a doce "Canto do Povo de Algum Lugar", pura vanguarda da MPB.

Caetano deu um empurrão fundamental para minha geração roqueira dos anos 1980, quando incluiu "Todo

ARQUIVO PESSOAL PAULO RICARDO

“Ele é uma pedra preciosa brasileira absurda”

Por Iza

SURREAL
Iza convidou o próprio autor para participar de “Divino Maravilhoso”

SOU FÃ DE CAETANO VELOSO DESde os tempos de criança, quando ouvi “Odara” tocando na vitrola da casa de meu avô, e vi ele dançando de um jeito que foi impossível não acompanhar. “Odara” tem um significado diferente para mim, por uma série de lembranças boas que me trazem, da qualidade musical aos divertidos domingos em família.

Caetano me ensinou a ser livre, a ser inventiva, a ser generosa, a experimentar e fazer o que eu quiser. Sempre achei ele muito livre com suas as escolhas musicais e acho que não tem nada mais artístico do que isso. As músicas dele são a Bahia em forma de onda sonora.

Ele é uma gema, uma pedra preciosa brasileira absurda, que consegue descrever cenários e ver as pessoas visualizarem situações como se ele estivesse psicografando alguma coisa para a gente, essa verdade visceral que sempre traz nas suas composições.

Gravar “Divino Maravilhoso” com ele, em 2019, foi uma experiência surreal. Caetano é um artista inacreditável e super acessível. Foi impressionante estar com ele no estúdio, ele foi super generoso! Não importa quem você seja, não importa por onde você passou, todo mundo é igual dentro do estúdio. Eu já sabia disso, mas ficou muito claro com essa generosidade do Caetano.

Amor que Houver Nessa Vida”, de Cazuza e Frejat, no show que fazia no verão de 1982. E apesar de ter dito em várias entrevistas que sempre achou o rock meio cafona, Elvis e aquela coisa americanizada, quer queira ou não, ele sempre foi muito rock’n’roll pra nossa geração, na atitude, na provocação, na transgressão, na ousadia, na sexualidade ambígua, até muito mais do que musicalmente falando. Seu melhor rock está justamente em *Transa,* é “Nostalgia”, com um agudo lancinante de Gal emulando um wah-wah inesquecível! Também gosto muito de “Cinema Olympia” e do “Divino, Maravilhoso” que está no repertório do meu novo show, *Rock Popular.*

Aliás, se juntar a uma garotada para voltar a fazer rock na trilogia roqueira do século 21, a partir de *Cê*, foi mais uma uma sacada de gênio do Caetano, se reinventando, rejuvenescendo e provando que menos é mais.

Caetano tem uma capacidade de síntese absurda e consegue incorporar múltiplas e até aparentemente antagônicas correntes e estilos. Muito culto, adoraria fazer uma viagem pelo seu côco, mas, como em Einstein, tudo que faz está permeado de uma visão muito profunda e espiritualizada, sem ser religiosa. A maneira como pensa e canta o Brasil, o amor, o sexo, tudo tem a marca de uma generosidade e uma ética profunda e abrangente que traz a liberdade como princípio e que nos faz querer saber o porquê de cada canção. É um filósofo que canta lindamente!

REPRODUÇÃO

Nos Bailes da Vida

Encantando, fazendo amigos e sonhando demais, Milton Nascimento chegou mais longe do que qualquer um

As homenagens que Milton Nascimento recebeu durante a turnê *A Última Sessão de Música*, que marcou sua despedida dos palcos (mas não da música), foram dignas de sua importância na cultura brasileira. O país honrou um grande gênio, entregando os aplausos e a devoção que ele se acostumou a receber em outras épocas. De repente, antes tarde do que nunca, uma nova geração parece estar descobrindo Milton.

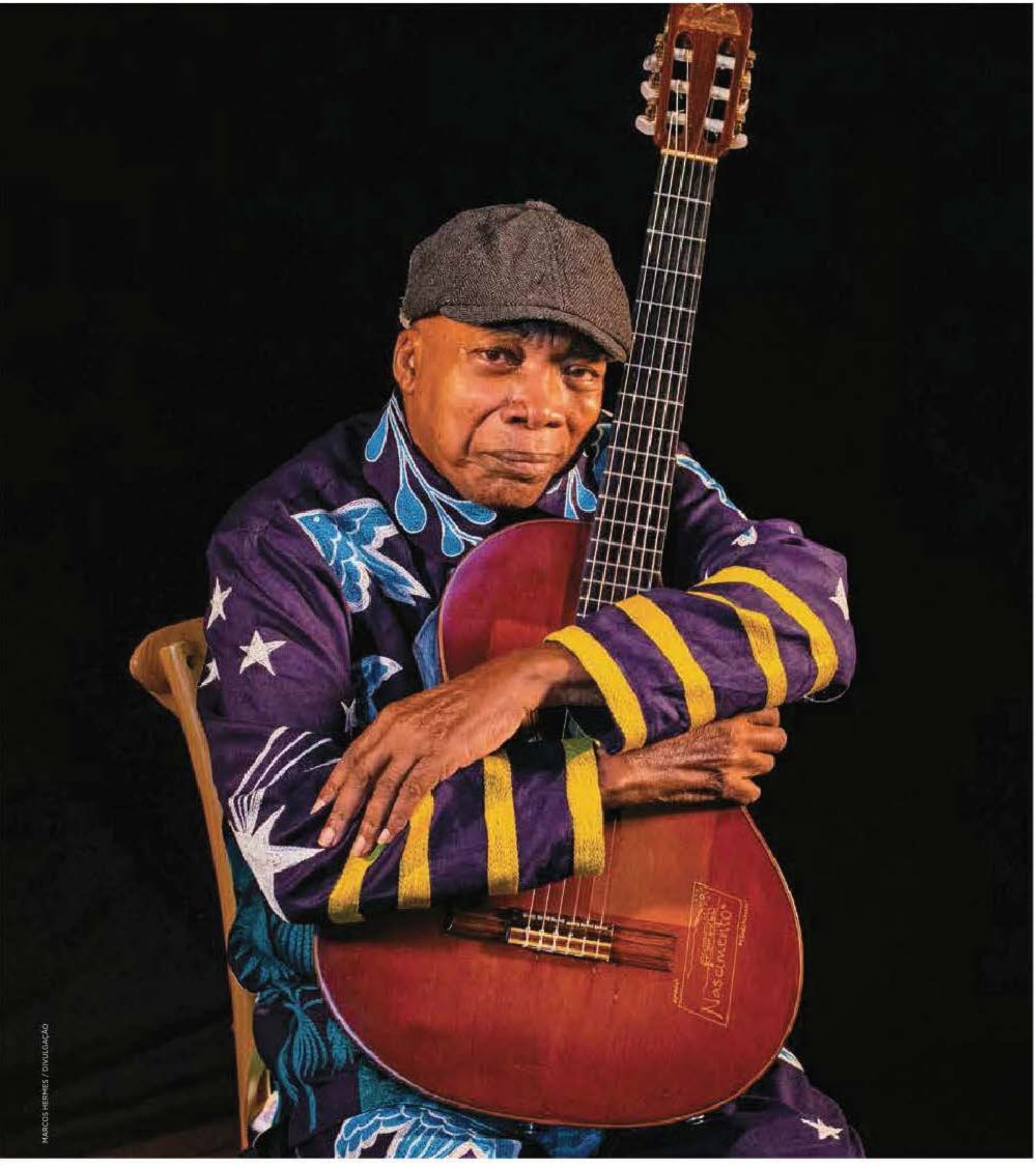
Como artista, ele fez tudo o que teve vontade. Cantou, tocou, escreveu canções, recriou as dos outros. Misturou gêneros, ousou com experimentalismos, foi de vanguarda e impenetrável, foi acessível e popular. Juntou-se a nomes talentosos, circulou em diferentes territórios, foi admirado e aplaudido no mundo todo. Sempre em alta performance, sempre exibindo qualidade impecável. Sua história de vida também não se parece com a de ninguém de sua geração.

Em 28 de outubro de 1942 ele nasceu, no Rio de Janeiro, filho da empregada doméstica Maria do Carmo do Nascimento, que morreu quando o menino tinha dois anos. Após morar com a avó, foi adotado por Lília e Josino – ela, a filha de Augusta e Edgar, padrinhos de Milton e patrões de Maria do Carmo. Mudou-se com os novos pais para Três Pontas, interior de Minas Gerais, e cresceu cercado de família, amigos e música (o apelido Bituca veio dessa época, por causa do bico que fazia quando contrariado). Aprendeu instrumentos, formou grupos, tocou em bailes na noite mineira e conheceu amigos músicos que se reuniam na esquina das ruas Paraisópolis e Divinópolis, no bairro Santa Tereza, em Belo Horizonte. Tudo serviu de impulso para ele se aventurar a sonhar, desenvolvendo criatividade, composições e um jeito único de cantar. E este é apenas o prefácio dessa saga fabulosa.

O Milton Nascimento que conhecemos hoje só existe porque muitos fatores inusitados se alinharam – por exemplo, o quanto a mistura de Rio e Minas influenciou o desenvolvimento de seu talento? Também é justo dizer que a dinâmica entre providência, genialidade e teimosia sempre o acompanhou em sua trajetória, mas não dá para chamar só de sorte: ele simplesmente se especializou em seguir seu coração e tomar decisões certas, mesmo quando pareciam erradas. Ele é um imã de talentos, a esquina onde todos se encontram, inspiração para quem está começando, ótimo parceiro para os contemporâneos que o admiram, daqui e de fora. Generoso, acostumou-se a dividir holofotes, compartilhar ideias e valorizar obras alheias. Talvez pudesse ter feito tudo sozinho, mas para Milton, quanto mais gente, sempre foi melhor. A verdade é que todos que o acompanharam são gratos pelo privilégio.

Por fim há seu principal talento, este mais difícil de explicar: a habilidade mágica, quase divina, de gerar música, cantar melodias e interpretá-las com apuro técnico e absurda beleza, sem esforço, como só os gênios conseguem realizar. Tudo isso é motivado por um incansável senso de compromisso, de um artista que jamais se cansou de viver, nem de cantar, nem de ir aonde o povo está. Se Milton Nascimento chegou tão longe, foi porque nunca deixou de sonhar demais.

Por Pablo Miyazawa



MARCOS HERMES / DIVULGAÇÃO

Milton Nascimento

Codil/Ritmos 1967

Milton Nascimento não havia chegado aos 25 anos quando gravou seu disco de estreia, mas ele soa experiente, como se estivesse há tempos pelos bailes da vida. Na verdade, é isso mesmo: Bituca, como era conhecido entre amigos, há anos atuava como músico na noite mineira enquanto se aventurava escrevendo suas próprias canções, que aos poucos se tornavam conhecidas.

O ponto definitivo de virada foi "Travessia", aclamada com o segundo lugar no II Festival Internacional da Canção (FIC) de 1967. Clássico instantâneo, a parceria com o amigo letrista Fernando Brant tornou Milton a nova voz a ser acompanhada na afluente cena da MPB da época. Outra original, "Morro Velho", alcançou o sétimo lugar no mesmo festival, que também elegeu Bituca como "o melhor intérprete". O sucesso no evento de alcance nacional acelerou sua estreia em formato long play, a convite da gravadora Codil, justamente a responsável pelo disco oficial do FIC.

Batizado com seu nome, como era praxe na época, este álbum singular é um perfeito cartão de visitas para o artista respeitado que Milton almejava se tornar – o que não demorou a acontecer, diga-se. Já está tudo lá em *Milton Nascimento*, tão eficiente (e discretamente) como o mais mineiro dos cariocas seria capaz: as melodias agradáveis e complexas, o timbre manso e envolvente flutuando sobre versos enigmáticos de histórias íntimas, os arranjos intrincados com texturas delicadas.

Curtas e inéditas, as dez faixas exploram os diferentes estilos por onde Milton tão bem circulou nas décadas seguintes. Ouvidos menos atentos podem interpretá-lo como um álbum de bossa nova, ainda que esbarre no jazz, no samba e até no recém-surgido tropicalismo, além de convocar ritmos africanos e regionais pelo caminho. Tudo foi devidamente contemplado pelos inspirados arranjos do pianista Luizinho Eça, que liderou o grupo Tamba 4, aqui responsável pela instrumentação. Provavelmente, este é o disco menos "fora da caixa" da carreira de Milton, mas mesmo domado, ele parece confortável e inspirado, conduzindo o violão com tranquilidade, a voz exprimindo autoconsciência.

Apesar da onipresença potente de "Travessia" (fortalecida pelo arranjo épico de Eumir Deodato), são as canções escritas por Milton sozinho que melhor exibem seu virtuosismo como cantador de histórias: além da já citada "Morro Velho", "Canção do Sal" e a instrumental "Catavento", com marcante solo de flauta de Danilo Caymmi, (todas essas lembradas na recente turnê derradeira, *A Última Sessão de Música*). Cada uma a sua maneira, as músicas denotam outras características interessantes do corpo de trabalho de Milton: o olhar nostálgico melancólico de suas letras e a sofisticação natural com que embala melodias alegres e doloridas.

Mesmo repercutindo menos do que os outros álbuns, *Milton Nascimento* hoje é entendido como uma das estreias mais consistentes de um cantor-compositor daquela geração. Rebatizado mais tarde de *Travessia* (e com a ordem das faixas trocada, para capturar o sucesso do primeiro hit), o álbum representa um artista maduro e pronto para voos mais ambiciosos, o que veio a acontecer no álbum seguinte, *Courage*, gravado nos Estados Unidos. Mais do que isso, de um jeito que é só dele, Milton nos avisava que não estava nessa para passar despercebido.

DESTAQUES: "Travessia", "Morro Velho", "Canção do Sal", "Catavento", "Outubro".

REPRODUÇÃO

Courage

A&M/CTI 1968

APESAR DE SER CONSIDERADO O SEGUNDO ÁLBUM DE inéditas de Milton Nascimento, *Courage* é uma releitura de seu primeiro projeto com foco no mercado estrangeiro. Sobre a viagem insólita, Milton se recorda com nostalgia: "Foi um negócio esquisito, porque eu estava saindo de Minas Gerais, aparecendo em um festival e, de repente, estava em Nova York, em um dos melhores estúdios. Não acreditei que pudesse existir uma coisa daquelas", ele contou à *Rolling Stone Brasil* em 2011.

De fato, o trabalho de três dias no estúdio Van Gelder (na verdade, em Nova Jersey), conhecido por suas gravações de jazz, confere um ar de sofisticação internacional a *Courage*. Nada menos do que sete das músicas de *Milton Nascimento* estão no álbum, dessa vez rearranjadas e conduzidas pelo maestro Eumir Deodato. Ainda as mesmas no âmago, as canções soam mais grandiosas, com toques de brasilidade acentuados pela percussão de Airto Moreira. Dentre as inéditas, chama a atenção a faixa-título, com letra do primeiro parceiro Márcio Borges e adaptada para o inglês por Paul Williams. Rebatizando metade das canções – "Travessia" virou "Bridges" (também cantada em inglês), "Canção do Sal" virou "Saltworkers Song" etc –, Milton se permite olhar para fora sem perder qualquer traço da identidade brasileira.

É em *Courage* que Milton começa a tradição de estar muito bem acompanhado por músicos internacionais – aqui é o pianista Herbie Hancock, que Milton conheceu em um sarau na casa de Marcos Valle. Além de Hancock, que adiciona seu virtuosismo de bom gosto a todas as faixas, mais de 40 músicos contribuíram com cordas e sopros. Gravado entre dezembro de 1968 e fevereiro de 1969 com produção de Creed Taylor, *Courage* é um trabalho à altura do potencial universal da música de Milton, ainda que distante de grandes experimentalismos.

Se não foi o passaporte definitivo para o mercado internacional, *Courage* no mínimo carimbou novos territórios. A icônica foto de Pete Turner, especializado em artistas negros, captura Milton formando um coração com as mãos. Já na contracapa, um texto de Ralph J. Gleason, cofundador da *Rolling Stone EUA*, exalta a universalidade do ainda desconhecido brasileiro: "Neste mundo de tão variados povos, há agora mais um cuja música é capaz de 'falar' todos os idiomas. E isso só nos traz grande alegria!".

DESTAQUES: "Bridges (Travessia)", "Vera Cruz", "Morro Velho", "Saltworkers Song", "October".

Milton

EMI-Odeon 1970

NA VIRADA DA DÉCADA DE 1970, COM TRÊS ÁLBUNS DE experiência e mais acostumado aos palcos, Milton Nascimento já era um artista propenso a aventuras sonoras. Ou talvez ele ainda quisesse provar algo a si mesmo. Intencional ou não, *Milton* representa uma ruptura com a fase inicial de sua carreira.

A capa, ilustrada por Kélio Rodrigues, exibe um poderoso rei africano e denota uma tendência de foco nas raízes. Com o apoio robusto da banda Som Imaginário (Wagner Tiso, Zé Rodrix, Tavito, Frederyko, Luiz Alves e Robertinho Silva, além da percussão de Naná Vasconcelos), *Milton* desvenda um artista mais leve, livre e audacioso. O ar de novidade é evidente em "Para Lennon e McCartney". Composta durante uma macarronada pelos amigos Márcio Borges, Fernando Brant e Lô Borges (irmão mais novo de Márcio), a faixa de abertura traz levada de suíngue roqueiro e um dos versos mais emblemáticos já gravados por Milton: "Eu sou da América do Sul / Eu sei, vocês não vão saber".

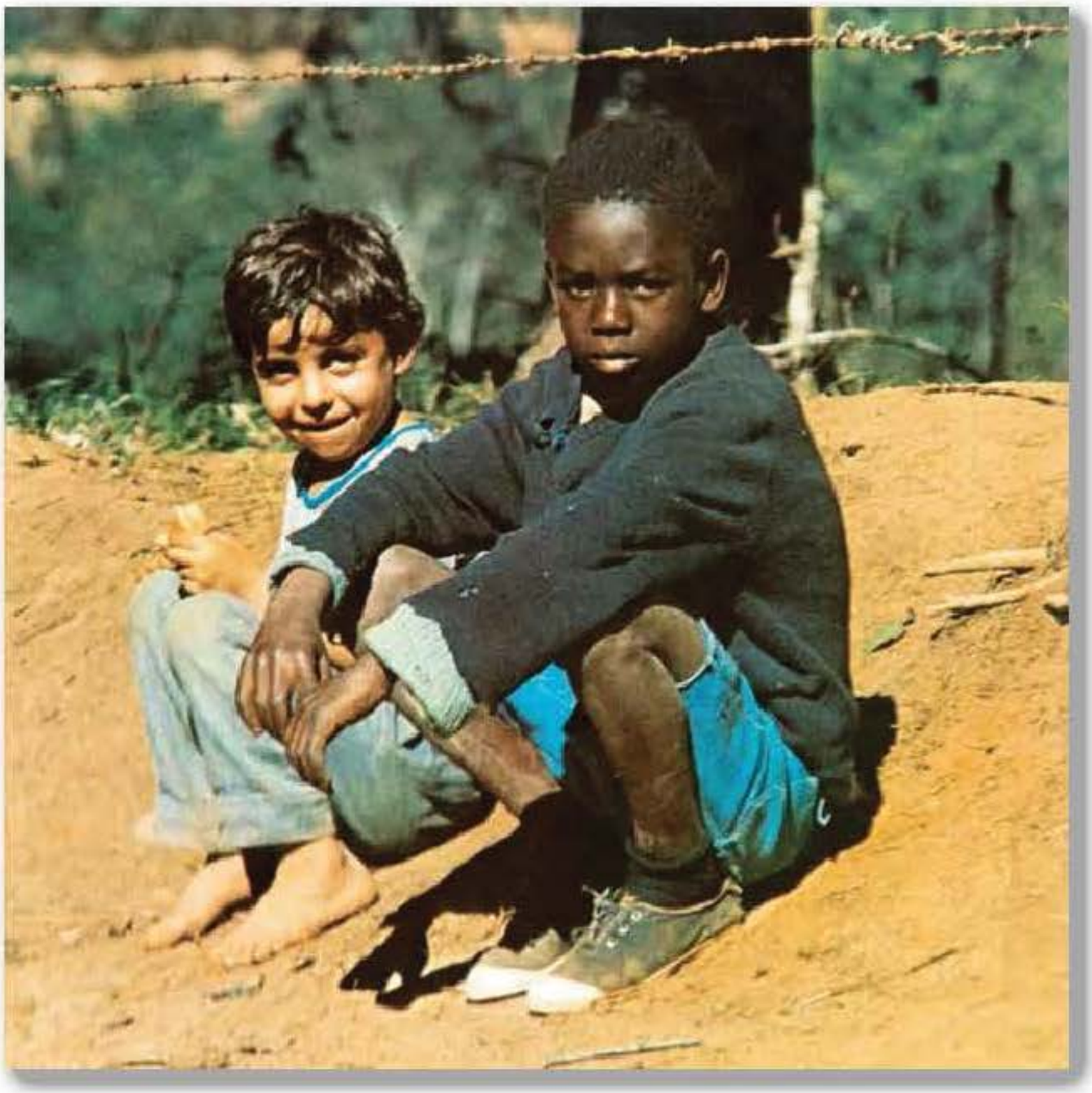
A outra participação de Lô e Márcio, dessa vez em parceria direta com Milton, resultou em "Clube da Esquina". Verdadeira pérola do disco, a canção embalada pelas vozes e violões de Milton e Lô é a semente da união criativa que resultaria em um projeto conjunto dois anos depois – "apenas" o álbum mais importante da carreira de Milton e, provavelmente, da música brasileira. Não por coincidência, a sonoridade moderna de *Milton* parece apenas antecipar a exuberância e o experimentalismo abundantes em *Clube da Esquina*.

Outra maneira de descrever *Milton* é como um dos produtos mais "cinematográficos" da discografia de Bituca, no caso, literalmente. "Canto Latino" e "Maria Três Filhos" foram escritas para a trilha de *Os Deuses e os Mortos*, de Ruy Guerra (o cantor, inclusive, fez uma ponta no filme, interpretando o bandido Dim Dum). Lançado originalmente com dez canções, *Milton* foi remasterizado em 1994 e ganhou a adição de quatro faixas gravadas para outro filme, *Tostão, a Fera de Ouro*, que oferecem ao álbum um desfecho em alto astral. Além da poderosa "O Homem da Sucursal", o destaque é "Tema de Tostão", instrumental levado a berimbau relembrado nos shows recentes.

Instigando a curiosidade com escolhas pouco óbvias e sem medo de ousar, Milton continuava a soar diferente de seus pares na MPB. Mas o melhor, surpreendentemente, ainda estava por vir.

DESTAQUES: "Para Lennon e McCartney", "Clube da Esquina", "Pai Grande", "O Homem da Sucursal", "Tema de Tostão".

REPRODUÇÃO



Clube da Esquina (com Lô Borges)

EMI-Odeon 1972

O MAIOR ÁLBUM DA MÚSICA BRASILEIRA? há quem creia que sim, e não sou eu quem vai discordar. *Clube da Esquina* é um divisor de águas na carreira de Milton Nascimento, mas, principalmente, na música produzida no país. E mesmo que a qualidade seja condizente com a evolução do artista nos cinco anos anteriores, não deixa de ser surreal a conjunção de fatores que resultou em um produto tão fora de série.

Houve a providência, mas também a teimosia de Milton, cada vez mais seguro de si para propor ousadias à gravadora EMI-Odeon. Com as boas vendas de *Milton* (1970), ele decidiu que seu próximo trabalho seria o primeiro álbum duplo lançado no Brasil e, mais do que isso, um esforço conjunto com Lô Borges, amigo de longa data e companheiro de criações sonoras em uma certa esquina de Belo Horizonte. Dez anos mais jovem, desconhecido e inexperiente em gravações de alto nível, Lô era uma aposta ousada demais até para o experimentalista Milton.

"Certo dia, propus ao Lô que o nosso disco se chamasse *Clube da Esquina*, mas os manda-chuvas da Odeon não quiseram: 'Você não vai gravar um disco com um cara que ninguém conhece', disseram. Respondi: 'Se não querem gravar esse disco comigo, eu vou para outra", Milton contou à *Rolling Stone Brasil* em 2011.

Bituca quis dividir a obra por perceber que o amigo já compunha como gente grande. Mas também havia uma evidência de que a união renderia frutos: anos antes, a parceria entre os dois resultou na bela "Clube da Esquina", com letra de Márcio Borges, irmão mais velho de Lô.

Curiosamente, a única música assinada por Milton e Lô juntos em *Clube da Esquina* é, não por coincidência, "Clube da Esquina Nº2". No total, Lô compôs mais sete canções, enquanto Milton escreveu doze. A verdade é que mesmo as faixas em que Milton não participa possuem algo de seu, assim como as faixas de Milton também trazem alguma influência de Lô.

REPRODUÇÃO

No papel, *Clube da Esquina* poderia soar como uma colcha de retalhos musicais desconexa, já que letras, gêneros e estilos não se conectam diretamente. Na prática, porém, existe uma ideia de unidade bem definida e persistente. Trechos sonoros se repetem como vinhetas, amarrando uma faixa à outra, que parecem estar posicionadas na posição certa, seguindo uma ordem lógica. Essencialmente, é um álbum conceitual cujo conceito secreto é ser um grande trabalho colaborativo, sem temas definidos ou autores predominantes, em que tudo funciona como uma máquina no auge da performance. Ao final da experiência, a impressão que se tem é a de ter apreciado algo diferente – não é um álbum tradicional de Milton Nascimento, e sim do Clube da Esquina, seja lá o que isso signifique.

Milton, Lô e o amigo Beto Guedes moraram juntos por seis meses em um casarão na praia de Piratininga, em Niterói, onde boa parte das canções foi criada. O fluxo de amigos visitando era constante, e o clima de celebração coletiva acabou sendo transportado para as sessões de gravação no estúdio da EMI-Odeon, no Rio de Janeiro. Boa parte dos músicos que tocaram nos discos anteriores foram convocados, entre eles integrantes do Som Imaginário. Além de cantar, Beto Guedes tocou vários instrumentos, Toninho Horta, Tavito e Nelson Horta se revezaram nas guitarras, Wagner Tiso cuidou do piano e dos arranjos, Luis Alves contribuiu com o baixo e Robertinho Silva e Rubinho alternaram na bateria. Nas letras, os parceiros de sempre Fernando Brant, Márcio Borges e Ronaldo Bastos contribuíram igualmente ao longo do álbum – Bastos, inclusive, exerceu o papel de produtor, contribuindo para o senso de coesão do produto final.

Se o "clube" não existia na vida real, no estúdio, era como se Milton e Lô se divertissem, celebrando a amizade criativa de longa data. É difícil definir quais fatores são os mais importantes para o sucesso do disco, porque os grandes momentos são resultados de combinações diferentes que raramente se repetem. Nenhuma faixa é tocada pela mesma formação. Algumas nem têm letras e podem ultrapassar cinco minutos ou nem chegar a trinta segundos. Não parece fazer sentido, mas faz.

O conceito secreto do álbum é ser um trabalho colaborativo em que tudo funciona como uma máquina no auge

Da parte de Lô, são as músicas mais padronizadas, bebendo na fonte pop dos Beatles com um acolhedor acento mineiro e pontuadas por acordes intrincados. "Tudo O Que Você Podia Ser", "Um Girassol da Cor do Seu Cabelo". "Paisagem na Janela", "O Trem Azul", "Nuvem Cigana" e "Trem de Doido" são provas perfeitas de sua facilidade em criar melodias irresistíveis. Fica fácil concluir que, não fossem por suas faixas, dificilmente *Clube da Esquina* seria tão aclamado (se vale como prova, no ranking de certa plataforma de streaming, as cinco músicas mais ouvidas de *Clube da Esquina* são de autoria de Lô).

Mas há mais além do pop perfeito, e isso fica por conta de Milton. Sem se preocupar em seguir formatos, ele traz composições cheias de climas, quase nada parecido com um refrão, mas também aquelas com as melodias mais marcantes. É impossível não se emocionar com o dramático desfecho decrescente de piano martelado em "Cais", cujo tema se repete como apoteose orquestrada ao final de "Um Gosto de Sol". Outro ápice é "Nada Será Como Antes", uma marcha empolgante em que Milton canta, com Beto Guedes, os versos politizados de Ronaldo Bastos: "Que notícias me dão dos amigos / que notícia me dão de você?", indaga, conformado de que as coisas não são simples como antigamente.

A viagem de *Clube da Esquina* está longe de ser coesa e sem obstáculos. A estranheza faz parte da experiência, mas são os momentos de paz e calmaria que proporcionam as melhores memórias. A abertura, "Tudo o Que Você Podia Ser", de Lô e Márcio Borges, tem interpretação engajada de Milton, como um cartão de visitas das intenções do álbum – um sinuoso e agradável passeio sobre trilhos esperançosos e indignados. É a faixa que resume a exuberância do elenco à disposição do Clube, em que praticamente todos os membros participam em seus respectivos instrumentos – exceção a Luís Alves e Robertinho Silva, que tocam percussão enquanto Beto Guedes cuida do baixo e Rubinho faz a bateria. As guitarras ficam nas mãos de Tavito (12 cordas) e Toninho Horta, enquanto Lô toca violão, Wagner Tiso faz o órgão e Milton canta É a síntese da potência sonora do tal Clube da Esquina, na mistura do experimentalismo triste de Milton ao apelo pop de Lô (e Beto), com a instrumentação precisa dos músicos experientes e criativos do Som Imaginário. E este é apenas o começo.

A viagem segue firme: Lô brilha sozinho nas pérolas "Um Girassol...", "Paisagem na Janela" e "O Trem Azul". Ao violão, Milton se entrega na bela e dolorida "Os Povos", isso após um respeitoso dueto com Alaíde Costa, em "Me Deixa Em Paz", e de cantar em espanhol em "Dos Cruces". Ele ainda divide os vocais com Beto Guedes nas vinhetas "Saídas E Bandeiras Nº 1" e "Nº2" e com Lô na animada "Cravo e Canela" – Lô, por sua vez, toca a guitarra do hino político "San Vicente".

Se é que é possível escolher uma obra-prima em meio ao todo, esta pode ser "Clube da Esquina Nº2". A música que homenageia a ideia do clube de amigos em torno da música consegue ser tão singela quanto complexa, tão triste quanto esperançosa. Milton sola a melodia no violão e a reproduz com a voz, criando um lamento sofrido que cresce até se resolver em um suspiro sonhador, "e lá se vai mais um dia" – só que a letra só seria inserida à música seis anos mais tarde por Márcio Borges, no que deve ser sua poesia mais memorável.

Virou praxe dizer que *Clube da Esquina* representa hoje uma experiência mais impactante do que antigamente. Não só a imprensa brasileira, mas também a internacional rasga elogios e o descreve como um produto à frente de seu tempo. Cinquenta anos depois, a mística continua. Pode ser uma decepção para muita gente descobrir que o "clube" em si não existe e refere-se (também) à esquina onde Milton encontrava com músicos de Belo Horizonte para compor, tocar e passar tempo. Também é difícil imaginar uma capa mais icônica. Não há nada na imagem além de dois meninos, e não foram poucos os que imaginaram ser Milton e Lô (na verdade, são Cacau e Tonho, dois garotos fotografados aleatoriamente na região de Nova Friburgo, no Rio).

Se a música de Milton já era inclassificável antes de 1972, a tarefa não se tornou mais simples com *Clube da Esquina*. Ainda é impossível colocá-lo em uma só prateleira. Na verdade, há um lugar onde merece realmente estar: como o melhor disco da música brasileira em todos os tempos.

DESTAQUES: "Clube da Esquina Nº2", "Cais", "O Trem Azul", "Nada Será Como Antes", "Paisagem da Janela", "Tudo O Que Você Podia Ser", "Um Girassol da Cor do Seu Cabelo", "Os Povos".

Milagre dos Peixes e Milagre dos Peixes Ao Vivo

EMI-Odeon 1973 e 1974

Tendo passado (relativamente) batido por embates com a ditadura militar na virada da década, Milton Nascimento não esperava ter problemas com a censura naquela altura da carreira. Mas sua ousadia diante do problema rendeu frutos interessantes, já que *Milagre dos Peixes* é o disco mais enigmático de sua carreira – o que não é demérito algum.

A censura proibiu as letras de "Hoje é Dia de El Rey", "Os Escravos de Jó" e "Cadê", mas contrariando a orientação da gravadora, Milton insistiu nas músicas. Ao invés de usar as palavras que já estavam escritas (respectivamente pelos parceiros Márcio Borges, Fernando Brant e Ruy Guerra, creditados no encarte), ele se limitou a cantarolar e harmonizar as melodias. Os resultados beiram o divino e o assombroso, como na épica "Hoje É Dia de El Rey", a qual se a letra não fosse censurada, seria um dueto com Dorival Caymmi.

Somadas às cinco faixas que Milton já havia decidido que seriam instrumentais, o resultado é um álbum quase sem palavras e de forte acento religioso, mesmo não intencionalmente. É menos um disco de canções e mais um apanhado de sensações, já que *Milagre dos Peixes* evoca o transe, proporcionando uma viagem densa e às vezes de difícil absorção. O único momento de calmaria é "Pablo", que encerra o álbum e traz a voz de Nico Borges, irmão mais novo de Lô e Márcio, então com 13 anos.

Vale mencionar que quando o álbum foi relançado em CD, décadas depois, várias de suas faixas foram invertidas e tiveram títulos trocados, não correspondendo à ordem escrita na contracapa. O problema se estendeu às versões nos serviços de streaming e persiste até hoje.

Após a experiência tensa com *Milagre dos Peixes*, Milton tinha uma proposta audaciosa para o trabalho seguinte: um disco gravado no Theatro Municipal de São Paulo, acompanhado de uma orquestra regida pelo amigo maestro Paulo Moura. No repertório eclético, temas de *Milagre dos Peixes*, como a faixa-título, "Sacramento", "Pablo" e as instrumentais "A Última Sessão de Música", "Tema dos Deuses" e "Hoje é Dia de El Rey"; hits dos primeiros discos, como "Cais", "Nada Será Como Antes", "Outubro" e "Clube da Esquina"; e inéditas, como "Viola Violar" e "Bodas".

O apuro técnico da banda Som Imaginário, alinhada à orquestra e aos arranjos de Wagner Tiso, Paulo Moura e Radamés Gnatalli, criam a atmosfera perfeita para a potência exuberante da voz de Milton brilhar. Como um registro ao vivo tão impactante que é, defeitos se tornam qualidades: feedbacks entre uma faixa e outra dão autenticidade e facilitam a imersão no momento, cinco décadas depois.

Gravado em 7 e 8 de maio de 1974, *Milagre dos Peixes Ao Vivo* é um documento pungente da força da música de Milton, seja gravada sob qualquer circunstância ou acompanhada de qualquer instrumentação. Dos trechos inesquecíveis, talvez nenhum seja tão emblemático como a catarse de "Pablo", que dada a intensidade, pode ter inspirado casais a batizarem seus futuros filhos com esse nome (sim, é o meu caso).

DESTAQUES: "Tema dos Deuses", "Os Escravos de Jó", "Pablo", "A Última Sessão de Música", "Cadê?", "Viola Violar".

REPRODUÇÃO

Minas

EMI-Odeon 1975

A ACLAMAÇÃO DE *MILAGRE DOS PEIXES AO VIVO* COLOcou Milton Nascimento em um lugar único na música brasileira. Sem ter passado pelo exílio como seus pares da MPB, distante de polêmicas e reservado sobre sua intimidade, ele era visto como um artista de fácil aceitação, ainda que o teor de sua música fosse distante disso. A maneira mais óbvia de se firmar era em uma situação a qual ele estava bem acostumado: as apresentações ao vivo. Seu público era jovem e tão eclético quanto seu repertório, que transitava livre por gêneros. Mesmo distante de grandes hits radiofônicos, ele continuava vendendo álbuns e via o sucesso convertido em shows lotados.

O título de seu álbum seguinte, *Minas*, não apenas é uma referência ao estado onde o artista foi criado, mas também uma combinação das sílabas de seu nome e sobrenome. A ideia surgiu de Rúbio, um garoto de 12 anos que participou do coro de *Minas*, recebendo os devidos créditos pelo batismo no encarte.

Ainda que de forma menos intensa, o álbum deu sequência ao clima de criação coletiva dos trabalhos anteriores, o que abriu espaço para as experimentações de praxe, ouvidas em "Saudade dos Aviões da Panair", "Trastevere" e "Gran Circo" (com a participação de Fafá de Belém em início de carreira). Em outras, Milton nem se dá ao trabalho de incluir letras, como "Minas", "Leila" (homenagem à amiga Leila Diniz) e "Simples". Dominando a voz como um instrumento, ele cria harmonias etéreas e chega a "solar" como uma guitarra nos temas mais progressivos.

As melodias são certeiras. Dueto com Beto Guedes, "Fé Cega, Faca Amolada" é um empolgante hino politizado que sabe-se como passou batido pela censura. "Ponta de Areia" traz coro infantil em mais uma melodia divina que só podia ter saído do coração de Milton. Outro destaque é "Beijo Partido", de Toninho Horta, com interpretação romântica, mas mais fria do que a versão eternizada por Nana Caymmi na trilha de uma novela no mesmo ano.

Se houve um sucesso em *Minas*, este foi "Paula e Bebeto", parceria com Caetano Veloso, que escreveu a letra a pedido de Milton sobre um casal de amigos de Três Pontas. Paula e Bebeto já não estavam mais juntos quando a música foi lançada, mas a homenagem ficou eternizada em uma das melodias mais joviais do cancioneiro de Milton, repetida como vinheta e determinando a vibração alegre de mais um momento histórico em vinil.

DESTAQUES: "Paula e Bebeto", "Ponta de Areia", "Fé Cega, Faca Amolada", "Beijo Partido".

Geraes

EMI-Odeon 1976

O PRIMEIRO SOM OUVIDO EM *GERAES* É IGUAL AO ÚLTImo som de *Minas*: "Fazenda" (a primeira música de *Geraes*) começa como termina "Simples" (que encerra *Minas*). Mais do que um sucessor espiritual, o álbum lançado um ano depois representa um caminho mais expansivo de Milton Nascimento, olhando para além dos limites do Brasil – e para seu interior também. Conhecido como o "disco do trenzinho" (a ilustração é do próprio Milton), *Geraes* é um trabalho de apelo mais latino e pastoral, em que um artista cheio de boas intenções estende mãos e voz a fronteiras inexploradas.

O clima bucólico fica por conta de viagens inebriantes como "Carro de Boi", "A Lua Girou" e a hipnótica "Calix Bento". Sobre a parte latina, não bastou apenas cantar em espanhol: Milton foi atrás de quem estava do outro lado do muro – no caso, a argentina Mercedes Sosa, com quem faz um dueto irresistível em "Volver A Los 17", (da chilena Violeta Parra). A latinidade fica mais evidente na instrumental "Caldera", composição do grupo chileno Água, que Milton viu tocar ao vivo e decidiu apadrinhar. Além de cantar, eles emprestam instrumentos típicos como o charango e o tiple aos arranjos de "Promessas do Sol" e "Minas Gerais".

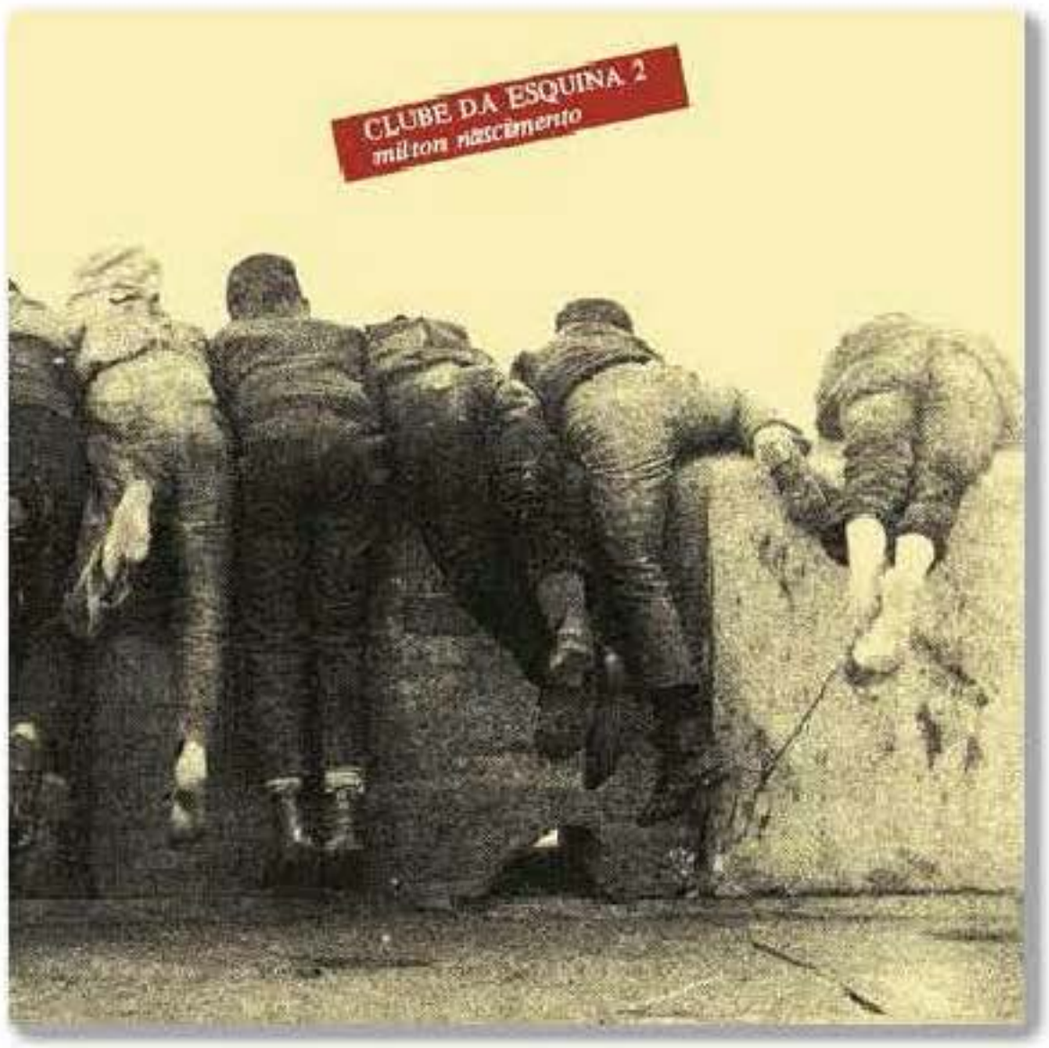
A tradição de participações ilustres continua. "Menino" tem a virtuose de João Donato no teclado, que também participa em "Viver de Amor", Dominguinhos toca sanfona em "Calix Bento", Francis Hime está ao piano em "O Que Será" e "Primeiro de Maio" e Clementina de Jesus faz um alegre embate no samba "Circo Marimbondo".

Dentre tantos parceiros, nenhum deixou mais traços em *Geraes* como Chico Buarque, que duela com Milton em seu clássico "O Que Será (À Flor da Pele)" (eles fazem uma versão mais acelerada e com o subtítulo "À Flor da Terra" em *Meus Caros Amigos* de Chico). A forte conexão se consolida com a dramática "Primeiro de Maio" e outro sucesso eterno, o hino sertanejo "O Cio da Terra".

Apesar de *Geraes* soar super produzido e arquitetado para dar certo, Milton jura que a geração da obra foi espontânea. "Foi tudo acontecendo assim, de repente, sem nada planejado", ele declarou na época. Verdade ou não, *Geraes* consolidou Milton como grande vendedor de discos da MPB, acompanhado sempre de perto por plateias cada vez maiores, ecléticas e engajadas.

DESTAQUES: "Fazenda", "Volver A Los 17", "Calix Bento", "O Que Será (À Flor da Pele)", "O Cio da Terra".

REPRODUÇÃO



Clube da Esquina 2

EMI-Odeon 1978

A METADE DA DÉCADA DE 1970 FOI INTENSA PARA Milton Nascimento. Em dois anos, ele lançou quatro álbuns – os já citados *Minas* e *Geraes*, além de *Native Dancer* (1975), parceria com o saxofonista Wayne Shorter, e *Milton* (1976), com canções em inglês, em mais uma tentativa de atingir o público internacional. A verdade é que Bituca sentia o cansaço da vida na estrada e o peso de ser a voz de uma geração (algo que jamais o deixou confortável). Ele precisava puxar o freio, e um dos caminhos foi ressuscitar o projeto Clube da Esquina.

A verdade é que o clube era meramente um conceito – uma reunião de amigos em criações coletivas a partir de músicas escritas por Milton com seus parceiros letristas, além de faixas de outros compositores. Só que seis anos haviam se passado desde o primeiro álbum e seu fundador já circulava em outras rodas. Ou seja, se o projeto continuasse, seria com novos sócios e outras regras.

Para começar, Milton foi atrás do principal parceiro da empreitada. Distante nos anos anteriores, Lô Borges contribuiu, mas dessa vez menos intensamente: só duas canções (as marcantes "Ruas da Cidade" e "Pão e Água"), além de alguns backing vocals e a guitarra de "Maria, Maria" – a qual, aliás, foi composta por Milton para a trilha sonora do balé homônimo do Grupo Corpo.

Apinhado de momentos marcantes ao longo de oitenta minutos (seu trabalho mais longo até então), *Clube da Esquina 2* brilha justamente nas músicas de outros autores, como "Tanto" (de Beto Guedes), "Paixão e Fé" (Tavinho Moura) e "Canoa, Canoa" (Nelson Ângelo). "Mistérios" teve o violão da própria autora, a cantora Joyce, além de vocais do Boca Livre. Já "Nascente" é de Flávio Venturini, do 14 Bis, antigo frequentador das gravações de Milton.

Sócios mais ilustres também se juntaram ao clube. Com Chico Buarque, ele dividiu "Canción Por La Unidad Latinoamericana" (escrita por Chico com Pablo Milanés). Com Elis Regina, cantou "O Que Foi Feito Devera (De Vera)", que evoca o tema de "Vera Cruz", com letras de Fernando Brant e Márcio Borges, cada um responsável por uma metade. E "Canção Amiga" é uma "parceria" com Carlos Drummond de Andrade, em que Milton musicou, com permissão, os escritos do lendário poeta mineiro.

Em entrevista à *Rolling Stone Brasil* em 2011, ele comentou sobre seu aspecto favorito de *Clube 2*. "Esse foi um disco que, diferente do *Clube 1*, no qual a maioria dos músicos era de Minas, resolvi convidar amigos de diversos lugares. Foi assim que entraram Elis Regina, minha maior inspiração, Chico Buarque, Francis Hime, Pablo Milanés e os grupos Boca Livre e Tacuabé." Em seguida, mencionou outros nomes que também devem ser lembrados, "como João Donato, tocando trombone, Maurício Einhorn, Jacques Morelembaum, Edson Maciel e César Camargo Mariano. Em algumas músicas, o coro foi formado por Gonzaguinha, Olivia Hime e Cristina Buarque. Foi um disco que reuniu uma turma tão impressionante que ainda hoje fico emocionado só de lembrar".

Ainda que seja mais domado e menos experimental do que o primeiro *Clube*, *Clube da Esquina 2* é um dos trabalhos mais consistentes de Milton. Mais do que isso, é um atestado de sua habilidade de reunir talentos dignos de sua grandeza, consolidando a faceta agregadora pela qual é respeitado até hoje. A esquina onde todos se encontram é mesmo o próprio Milton.

DESTAQUES: "Maria, Maria", "Paixão e Fé", "Nascente", "Mistérios", "O Que Foi Feito Devera (De Vera)", "Credo", "Canción Por La Unidad Latinoamericana".

REPRODUÇÃO

Caçador de Mim

EMI-Odeon 1981

Caçador de mim é um trabalho contraditório na discografia de Milton Nascimento. Ao mesmo tempo em que é politizado, engajado com o social, também soa autocentrado, nostálgico. Ainda que alguns arranjos remetam ao experimentalismo e complexidade de sempre, outras músicas carregam os timbres típicos dos sucessos populares.

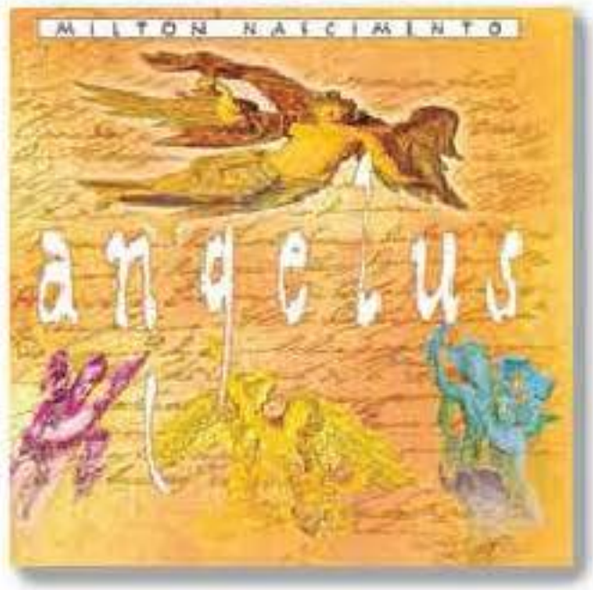
A começar pela faixa-título. Escrita originalmente para o 14 Bis pelo baixista Sérgio Magrão com Luiz Carlos Sá (da dupla Sá e Guarabyra), "Caçador de Mim" traz reflexões de dura sinceridade, com as quais Milton se identificou imediatamente. De volta a Minas Gerais e prestes a chegar aos 40 anos, ele caçava respostas para suas escolhas de vida, olhando para dentro de si e tirando conclusões.

A entrada na década de 1980 certamente inspirou mudanças na música de Milton. A sonoridade típica da época, tomada por sintetizadores e arranjos "radio-friendly", contribuiu para uma guinada nas estruturas das composições, antes tão dependentes de instrumentações acústicas e sonoridades orgânicas. Se *Sentinela* (1980) já se mostrava favorável a novas experiências, *Caçador de Mim* marcou a entrada definitiva na nova era.

A participação do Roupa Nova como banda de apoio contribuiu para tal modernização. Oferecendo um bem-vindo acento pop a duas faixas, o grupo (cujo nome foi inspirado em uma música de Milton) entrega tudo no outro hit do disco, o hino "Nos Bailes da Vida". A letra de Fernando Brant – uma das raríssimas para a qual Milton pediu modificações – descreve as idas, vindas e vivências do artista destemido que jamais teve pudores de ir aonde o povo está. Irresistível, a canção foi a terceira mais ouvida no Brasil ao final de 1981, dando a Milton um hit radiofônico tão merecido.

Por outro lado, *Caçador de Mim* também ecoa o zeitgeist nacional, com o afrouxamento da ditadura militar que consolidaria a volta da democracia em 1984. As críticas explícitas de "Notícias do Brasil" e "Coração Civil" correriam risco de censura caso lançadas anos antes; dessa vez, passaram batido. Já as densas "Amor Amigo" e "Vida", sustentadas por lindos arranjos de orquestra, reforçam que o artista complexo e profundo de sempre estava intacto. São vários Miltons presentes em *Caçador de Mim*, e todos parecem fazer sentido. O caçador de si havia se encontrado.

DESTAQUES: "Nos Bailes da Vida", "Caçador de Mim", "Coração Civil", "Crescente / Cavaleiros do Céu".



Angelus

EMI-Odeon 1994

Para seu vigésimo quinto álbum, Milton Nascimento se dispôs a realizar um trabalho marcante e digno da ocasião. Entre tantas possibilidades, a escolha foi por evocar o espírito do que é considerado seu projeto mais icônico, o *Clube da Esquina*. Mas como artista globalizado que havia se tornado, Bituca tinha até o privilégio de "esnobar" os velhos amigos e convocar parceiros internacionais para a nova empreitada.

"Muita gente me cobrou para eu gravar um disco chamado *Clube da Esquina 3*. Eu sempre respondi que este disco já existe e é o *Angelus*", ele contou à *Rolling Stone Brasil*, em 2011. Realmente, a essência do famoso clube está no álbum, na forma de encontros entre almas tão distintas quanto talentosas, do jeito que só Milton consegue fazer possível.

E Bituca pinta e borda em *Angelus*. Faz Jon Anderson, do Yes, cantar com sotaque em "Estrelada". Ao lado de James Taylor, executa um dueto bilíngue em "Only a Dream in Rio". Convida Peter Gabriel a encarar o português em "Qualquer Coisa a Haver Com o Paraíso". Traz Wayne Shorter para inspiradas canjas em "Seis Horas da Tarde" e "De Um Modo Geral". E ainda tem tempo de celebrar a inspiração eterna dos Beatles, em uma curiosa leitura de "Hello, Goodbye".

E não faltam as regravações, recurso típico de sua discografia. "Vera Cruz" é interpretada por um quarteto incomparável: Pat Metheny (guitarra), Ron Carter (baixo), Jack DeJohnette (bateria) e Herbie Hancock (piano). A formação dream team se repete na jazzística "Novena". Outra volta às origens é a presença de Márcio Borges, cujas letras ilustram quatro músicas – uma delas, a originalmente instrumental "Clube da Esquina Nº2", na primeira vez que Milton se atreve a gravá-la em estúdio. O resultado é uma versão muito particular para a melodia mais famosa que ele compôs com Lô Borges, o principal sócio do clube.

"É um álbum que é world music total. Começou a ser gravado numa fazenda, na roça em Minas Gerais, e foi finalizado em Nova York, com músicos de jazz, músicos pop (...), o que, pra mim, é um 'clube da esquina'", brincou Milton, que ainda explicou o título do que considera seu disco favorito: "[*Na fé católica,*] angelus é a hora em que eu nasci, seis horas da tarde – que, aliás, é o nome da primeira música do disco".

DESTAQUES: "Clube da Esquina Nº2", "Vera Cruz", "Only A Dream in Rio", "Qualquer Coisa a Haver Com o Paraíso".

REPRODUÇÃO

OUÇA TAMBÉM

Milton Nascimento
EMI-Odeon 1969

Mais uma vez batizado com seu nome, o terceiro álbum de Milton não impacta como seus trabalhos anteriores, mas traz sinais do bom gosto que seria a tônica de sua discografia. Algumas faixas voltariam em trabalhos futuros: "Sentinela" (no disco homônimo, de 1980) e "Pai Grande" (em *Milton*, de 1970). E pelo terceiro disco consecutivo, "Travessia" reaparece, como faixa bônus do relançamento em CD.

Native Dancer
(com Wayne Shorter)
Columbia/EMI-Odeon 1974

A parceria com o renomado saxofonista Wayne Shorter escancarou as portas para a voz de Milton no exterior – na verdade, trata-se de um álbum solo do norte-americano com composições e participações do brasileiro em mais da metade das faixas. As já consagradas "Ponta de Areia", "Milagre dos Peixes" e "Lilia" ganham tonalidades jazzísticas ilustradas pelos fraseados envolventes de Shorter.

Milton
A&M Records/Polygram 1976

O primeiro álbum de Milton com a gravadora norte-americana A&M foi gravado em Los Angeles, com músicos brasileiros e participações de Herbie Hancock e Wayne Shorter. Destaques para "Fairy Tale Song", versão em inglês de "Cadê" (censurada em *Milagre dos Peixes*), e a inédita "Raça". Faixas de *Clube da Esquina* também ganharam traduções em versões estendidas, como "Nada Será Como Antes", "Cravo e Canela" e "Os Povos".

Journey To Dawn
A&M Records 1979

Mais um disco "estrangeiro" de Milton pela A&M, que destaca "Canção da América", ainda chamada "Unencounter" – tributo a Ricky Fataar, baterista do Beach Boys, o amigo que Milton conheceu nos Estados Unidos e não conseguiu reencontrar. Seguindo a linha de *Courage* e *Milton*, o álbum gravado nos EUA e Brasil traz versões em inglês para hits como "Paula e Bebeto", "O Cio da Terra" e "Maria Maria", aqui só instrumental.

Sentinela
Ariola 1980

Entrando nos anos 1980, Milton mudou da EMI-Odeon para a Ariola e aproveitou para realizar uma meta antiga: dar nova roupagem a "Sentinela", de seu álbum de 1969. "É uma homenagem aos frades dominicanos, como eu queria ter feito. Depois, fiquei sabendo que os dominicanos não cantam – quem canta são os beneditinos. Acabamos gravando com os beneditinos, na capela do Colégio Notre Dame, no Rio", Milton relembrou à *RS Brasil*. Mas o destaque é o hino melancólico "Canção da América", aqui com letra em português após estrear em inglês em *Journey to Dawn*.

Änïmä
Ariola 1982

"Significa alma", explica Milton no encarte de *Änïmä*, sobre o título de seu trabalho mais otimista até então. Mas o clima é também de luto pela morte recente da amiga Elis Regina – ela faz participação póstuma em "Essa Voz (O Que Foi Feito De Vera)". *Änïmä* também traz as primeiras participações dos amigos Caetano Veloso ("As Várias Pontas De Uma Estrela") e Simone ("Comunhão"), além da parceria na faixa-título com Zé Renato, do grupo Boca Livre.

Missa dos Quilombos
Ariola 1982

Um projeto que demorou a sair do papel, surgido a partir do convite do arcebispo dom Helder Câmara para Milton escrever uma "missa para negros". Não exatamente um álbum tradicional, *Missa dos Quilombos* é a trilha sonora de um musical religioso encenado pelo Brasil, que além de chamar a atenção pela densidade de suas melodias, só confirma a assombrosa versatilidade musical de seu compositor.

Ao Vivo
BMG-Ariola 1983

Gravado em três noites de novembro de 1983 no Anhembi (SP), *Ao Vivo* é um retrato de seu tempo que, logo de cara, mostra a que veio: entregando a versão mais famosa de "Coração de Estudante". Letra de Milton sobre música de Wagner Tiso, a canção se tornou a trilha para momentos emblemáticos do país, como o movimento Diretas Já e a eleição e morte de Tancredo Neves. Na mesma linha vem a outra faixa politizada do registro: "Menestrel das Alagoas", homenagem ao senador Teotônio Vilela.

Encontros e Despedidas
Philips 1985

É o disco que mais mostra o lado letrista de Bituca (sete músicas), mas a mais lembrada é a faixa-título, com versos emblemáticos de Fernando Brant: "Encontros e Despedidas" foi criada para o balé *O Último Trem* e resgatada para o álbum (e anos mais tarde regravada com sucesso por Maria Rita). Outro ponto alto é a guitarra de Pat Metheny, que embeleza a instrumental "Vidro e Corte" (reinvenção do tema de "San Vicente"). Lançado simultaneamente no Brasil e EUA, foi uma das melhores vendagens da década de Milton, naquela altura já um artista de proporções globais.

Corazón Americano
(com Mercedes Sosa e León Gieco)
Philips 1986

A amizade com Mercedes Sosa persistiu após a primeira parceria em *Geraes* e rendeu um álbum ao vivo registrado no estádio do Vélez Sarsfield, na Argentina, em 1984. Dentre muitos momentos emocionantes, nenhum bate "San Vicente" (de onde o álbum empresta seu título), marcada pelo pungente violão de León Gieco e dialogada delicadamente em português por Mercedes e Milton.

A Barca dos Amantes
(com Wayne Shorter)
Barclay 1986

O primeiro registro ao vivo dos velhos parceiros só aconteceu uma década após as colaborações em álbuns. Em três noites lotadas no Projeto SP, Milton e Wayne se encontraram no palco, sempre no terceiro ato do show, para versões vigorosas de sucessos do brasileiro. Vale pelas interpretações icônicas para "Amor de Índio" (Beto Guedes) e "Maria, Maria", esta com um solo ensandecido de Shorter.

Brazilian Romance
(com Sarah Vaughan)
CBS 1987

O álbum da saudosa diva norte-americana do soul contempla diversos autores brasileiros, mas são as composições de Milton as memoráveis, como "Make This Song Ours", versão em inglês de "Canção do Sal", e "Nothing Will Be At It Was", tradução de "Nada Será Como Antes". Milton canta apenas em "Love and Passion" (versão da sua "Amor e Paixão", que virou hit na voz de Simone). Mesmo assim, o nome do brasileiro está na capa, abaixo do de Sarah.

Yauaratê
CBS 1987

Fazendo valer o papel de embaixador mundial da música brasileira, Milton segue trazendo convidados ilustres aos seus discos. Em *Yauareté* (onça em tupi-guarani), é a vez de Paul Simon, com quem faz um emocionado dueto em português em "O Vendedor de Sonhos". Os velhos parceiros de sempre Herbie Hancock, Wayne Shorter e o grupo instrumental UAKTI também dão suas contribuições.

Miltons
CBS Records 1989

Trabalho intimista com versões acústicas de sucessos e algumas inéditas, *Miltons* traz participações inspiradas do piano de Herbie Hancock e das percussões de Naná Vasconcelos. Mas o álbum é mais lembrado pela canção "River Phoenix – Carta A Um Jovem Ator", que compôs ao se encantar com o astro de Hollywood na TV. Conectados, mantiveram uma amizade respeitosa até a morte de Phoenix, em 1993.

Txai
CBS Records 1990

O "disco indígena" de Milton, *Txai* fez parte de uma campanha mundial de apoio à Aliança dos Povos da Floresta. Pontuado por cantos e instrumentações de povos originários, o álbum alterna experimentações – como a exótica "Nazoni-Na", composição de Heitor Villa Lobos e Roquette Pinto sobre interpretação de melodia dos índios parecis – e canções mais tradicionais, como a romântica "Coisas da Vida", primeiro sucesso de Bituca em novelas, tema de *Rainha da Sucata*.

REPRODUÇÃO

O Planeta Blue na Estrada do Sol

Columbia 1991

Registro ao vivo de ótimo gosto gravado em três noites no Teatro Cultura Artística (SP), em 1991, mesmo local onde Milton se apresentara pela primeira vez, 25 anos antes. Com arranjos jazzísticos marcantes, o cantor se esbalda em performances fortes de "Um Índio", "Luar do Sertão" e "Canção do Sal", a qual dedicou à musa Elis Regina, "pra quem eu fiz todas as minhas canções e continuo fazendo".

Amigo

Warner Bros. Records 1995

Gravado no Palácio das Artes de Belo Horizonte, em setembro de 1994, o disco ao vivo traz cantor e banda bem sustentados pela Orquestra Jazz Sinfônica, com arranjos de nomes como Nelson Ayres, Moacir Santos e Cesar Camargo Mariano, além da participação das crianças do programa Curumim Rouxinóis de Divinópolis. É um documento valioso da voz de Milton, que passeia com momentos épicos pelos pontos altos de sua carreira. Tente não se emocionar com a catarse de sons e cores de "Bola de Meia, Bola de Gude" e falhe miseravelmente.

Nascimento

Warner Bros. Records 1997

Disco pontuado por sonoridades e intenções de world music, *Nascimento* (não por coincidência) rendeu a Milton seu único prêmio Grammy, justamente nessa categoria. É verdade que o reconhecimento tardio poderia ter vindo em trabalhos mais inspirados, mas o álbum ao menos evidencia um cantor tranquilo e maduro, enfrentando os boatos sobre problemas de saúde e mantendo a típica e exuberante forma vocal.

Tambores de Minas

WEA 1998

Na turnê de *Nascimento*, Milton recriou seus sucessos em um espetáculo ousado, e por isso mesmo, histórico. O álbum ao vivo (que virou DVD) soa como celebração de sua vida e raízes, valorizada pela participação de nove bailarinos que cantam, batem tambores e performam no palco. Cercado por eles, Milton toca violão e piano, canta em pé e dança, paramentado como um rei negro, seguro e imponente. O resultado é poderoso e impressiona.

Crooner

WEA Music 1999

"Chegou um momento em que pensei que tinha que mostrar coisas que eu fazia antes de ser conhecido", explicou Milton à *RS Brasil*, sobre o álbum em que se apresentou "como cantor de baile, com smoking e tudo". Com arranjos de Wagner Tiso, Bituca se divertiu relembrando clássicos radiofônicos de várias eras, como "Only You", "Killing Me Softly", "Beat It" e "Resposta", recriando-os do seu jeito todo particular. "Teve gente que achou engraçado porque no show eu fazia umas palhaçadas, essas coisas que crooner faz. É um disco de que gosto muito", contou.

Gil & Milton

(com Gilberto Gil)

WEA Music

2000

Com boas inéditas e homenagens, *Gil & Milton* é uma criação conjunta que proporciona carinhos de cada gênio na música do outro. Das já conhecidas, destaque para o dueto divertido de "Canção do Sal" e a singela versão-vinheta de Gil para "Ponta de Areia", ao que Milton devolve fazendo o mesmo com "Palco". A dupla seguiu em turnê pelo ano seguinte, inaugurando a parceria ao vivo em show no Rock in Rio III.

Pietá

WEA Music

2002

Em *Pietá*, Milton retoma o costume de convidar jovens vozes a acompanhá-lo – uma delas é uma certa Maria Rita, em início de carreira, que aqui brilha em "Tristesse" e "Voa Bicho". O álbum rendeu um raro hit pop a Bituca: "Quem Sabe Isso Quer Dizer Amor" (de Lô e Márcio Borges), com inspirado solo de guitarra de Samuel Rosa, foi sucesso graças à novela *Alma Gêmea*.

O Coronel e o Lobisomem - Uma Comédia Fantástica

(com Caetano Veloso)

Universal Music 2005

Em parceria com Caetano, Milton volta a escrever músicas para o cinema, uma paixão antiga que sempre o levou a caminhos inspirados. Nesta trilha interessante (e de raro acesso hoje em dia), ele assina quase todas as faixas com o amigo baiano, exceto por duas, que escreveu sozinho: "Lobisomem" e "Michelangelo".

Novas Bossas

(com Jobim Trio)

EMI

2008

No cinquentenário da bossa nova, Milton homenageou o gênero à sua maneira, criando novas cores e inspirações a músicas próprias e a clássicos de bambas como Tom Jobim, Vinicius de Moraes e Dorival Caymmi. O embalo classudo é garantido pela qualidade dos instrumentos e vozes do Jobim Trio, formado por Daniel Jobim (neto de Tom, no piano), Paulo Jobim (filho de Tom, no violão) e Paulinho Braga (na bateria).

Milton Nascimento & Belmondo

(com Belmondo)

Biscoito Fino

2008

Lançado primeiro na França, este álbum desvenda clássicos setentistas de Milton ("Travessia", "Ponta de Areia", "Milagre dos Peixes") com deslumbrantes ares sinfônicos. O mérito é da instrumentação e arranjos dos Belmondo, os músicos irmãos franceses Lionel (sax e flauta) e Stéphane (flugelhorn), acompanhados da Orchestre National d'Ile-de-France. Em mais uma reinvenção bem-sucedida, as músicas de Milton provam se aperfeiçoar a cada nova experimentação.

Under Tokyo Skies

(com Herbie Hancock)

Jazz World 2010

A parceria internacional mais antiga de Milton rendeu este registro raro e brilhante, extraído de shows gravados no Japão no início dos anos 1990. Lançado somente na Europa pelo selo Jazz World, *Under Tokyo Skies* revisita hits de Milton com o bom gosto de Hancock adicionando detalhes de maravilhosa virtuose. Ao lado deles no palco, uma impressionante lista de músicos à altura desses talentos, como Stanley Clarke, Robertinho Silva, Wayne Shorter e Pat Metheny, entre outros.

...E a Gente Sonhando

EMI 2010

O último álbum de estúdio de Milton recria o ambiente do anterior, *Pietá* (2002): aqui o artista veterano também recruta jovens talentos, dessa vez pinçados em sua cidade-natal, Três Pontas (MG), para acompanhá-lo em diversas faixas. Ainda que sem o vigor e inventividade disruptiva que fez Milton brilhar nas décadas anteriores, *...E a Gente Sonhando* é um retrato sincero de um artista satisfeito, beirando os 70 sem perder o amor por seu ofício.

Ensaio (com Wagner Tiso)

Warner Music

2012

Uma coleção de faixas da última participação de Milton no mítico programa *Ensaio* da TV Cultura, em 1995, acompanhado apenas de seu violão e do compadre pianista Wagner Tiso – não poderia faltar a parceria mais famosa dos dois, "Coração de Estudante", que encerra o álbum. A versão em DVD, lançada no ano anterior, tem sete músicas a mais.

Uma Travessia (50 Anos de Carreira Ao Vivo)

Universal Music

2013

O último álbum ao vivo de Milton é uma celebração respeitosa de sua incomparável trajetória, com músicas de todas as fases e ênfase natural na década de 1970 (o repertório se aproxima do apresentado na turnê final *A Última Sessão de Música*). A emoção fica por conta da versão com letra de "Clube da Esquina Nº2", em raro dueto no palco com o parceiro Lô Borges – que aqui, merecidamente ganhou de Bituca o direito de cantar sozinho várias de suas pérolas, como "O Trem Azul".

Tamarear

(com Dudu Lima Trio)

Som Livre 2014

Para celebrar os 35 anos do Tamar, projeto que atua na proteção das tartarugas marinhas, Milton se juntou ao grupo do virtuoso baixista Dudu Lima para interpretações delicadas de pérolas selecionadas de sua carreira, como "Travessia" e "Fé Cega, Faca Amolada". A novidade é a inédita faixa-título, de autoria de Guy Marcovaldi, fundador do Tamar, que conta com a participação de outro virtuoso, o guitarrista norte-americano Stanley Jordan.

REPRODUÇÃO

"O Milton é uma ebulição criativa o tempo todo, o processo de composição dele é incrível"

Por Samuel Rosa

Minha relação com o Milton Nascimento transcende a música. Eu consigo separar minha relação profissional, dissociar da minha trajetória de vida e ver como a música dele entrou na minha história. Afora o fato de eu ter me tornado músico, ter aprendido canções do Milton, ter tocado essas canções ao longo da vida e de termos dividido palco em várias ocasiões, ele está muito presente na minha memória afetiva, nas minhas reminiscências.

Desde a mais tenra idade, a música dele já era presente, porque era muito escutada em casa pelos meus pais. Quando toquei com o Lô Borges, contei a ele que eu já escutava o *Clube da Esquina* quando tinha quatro, cinco anos de idade. Ele falou: "O Samuel passou do disco d'Os Três Porquinhos direto para o *Clube da Esquina*". Virou até uma piada entre a gente.

Quando se escuta um disco do Milton na sala, a voz dele imediatamente preenche todo o vazio. Aquele timbre é um refinamento, é insólito. Acho que foi a Elis Regina quem falou que "o Milton canta com a voz de Deus". Eu sempre digo que não sou muito ligado à religião, mas sinto que ouvir a música do Milton é algo que imagino ser o mais perto de uma elevação espiritual. Não à toa, ele tem esse flerte com a música sacra, essa coisa muito arraigada em Minas Gerais, além de outros traços, como a música latina e a africana. Para mim, o Milton é essa síntese multifacetada de que nós somos brasileiros. Por essas e outras, é muito difícil eu ver o Milton cantando em um show e não chorar.

Nosso primeiro encontro se deu de uma forma muito espontânea, por parte dele. Quando o Skank apareceu, havia uma pergunta onipresente em todas as entrevistas: como era a nossa relação com o Clube da Esquina e com o Milton Nascimento? Como se qualquer artista que viesse de Belo Horizonte precisasse ter um ponto de vista sobre aquele movimento musical. E naquele momento, não havia nada no nosso som que remetesse ao Clube da Esquina, e acho que isso foi proposital. O que é algo natural, né? De certa forma, a gente queria se diferenciar, andar com nossas próprias pernas e ter vida própria.

AO MESTRE COM CARINHO
Samuel presenteia Milton, sua grande inspiração

Nessa época, o Skank tocava em bares e fazia versões de canções conhecidas da MPB, porque a geração dos anos 1990 foi um pouco responsável por essa reconciliação do rock e do pop com a música popular brasileira. Uma dessas era uma versão para "Raça", do disco *Milton [1976]*, que fala de ícones da cultura negra brasileira, A gente não sabia o que que ele achava da nossa música, porque ela é bem mais básica, com pouco acorde. Aí começou um boato de que o Milton tinha ouvido o Skank e gostado, e queria uma aproximação. Claro que ficamos muito felizes. E não é como se tivesse um apadrinhamento por parte dele, nada disso. Foi o Milton quem falou: "Eu quero tocar com vocês". E aí me lembro de um festival em Belo Horizonte, em que tocamos "Raça" juntos, e acho até que ele ficou meio assustado porque nossa versão tem uma levada muito diferente. Mas ele gostava do Skank, e achava imprescindível que algo aparecesse em BH que não remetesse à música dele em um primeiro momento.

O Milton é uma ebulição criativa o tempo todo. O processo de composição dele é algo intuitivo e incrível, porque não segue uma lógica racional. Classificar música é um negócio tão difícil, porque isso engessa muito... E o Milton é uma música em movimento, muito mestiça, misturada. Talvez por essa abrangência, de ser tão híbrida, ela conseguiu se conectar a pessoas de diferentes vertentes musicais no Brasil e pelo planeta. Poucos artistas brasileiros são tão respaldados pelo mundo afora. Apesar dessa lógica muito própria da composição harmônica e melódica do Milton, ele comunicou globalmente mais do que a maioria dos grandes artistas.

Ele é a síntese multifacetada de que nós somos brasileiros. É difícil eu vê-lo cantando em um show e não chorar

Eu lamento um pouco que a música do Milton tenha sido tão subestimada em algum momento no Brasil. A gente sempre lembra antes da bossa nova, da Tropicália, às vezes até dos Novos Baianos. Não que não mereçam, mas o Clube da Esquina é tão importante quanto. Mas agora, felizmente está sendo feito um reparo histórico com essa turnê de despedida, que o tratou do jeito que ele merece.

Porque o Milton é um tesouro da música popular brasileira. Ele é um cara que tem um dom, uma aura, uma percepção diferente das coisas. Eu confesso que fico nervoso quando estou perto do Milton, não sei direito como me comportar. Porque isso que ele tem não é só musical. Acho que existem pessoas que possuem uma antena maior ligada, que não é algo material, palpável. Eu acho que o Bituca é um deles, eu não tenho dúvidas.

FOTOS POR MARCOS HERMES

"Quando o conheci, eu disse: 'Eu te amo'. Ele respondeu: 'Também'"

Por Simone

SÓ AMOR
"Eu tenho certeza de que a gente tem um encontro de almas, e isso foi muito bem aceito na minha vida"

PARA MINHA VIDA, ELE REpresenta amor e música. São essas as duas associações que faço quando vejo o Bituca – seja em cena, seja ao meu lado. Ele é uma referência, como músico, cantor e pessoa. Tem gente que é assim, acima de todos. Ele é um homem muito respeitado por todo mundo. Genial, simples, íntegro, ímpar. Lindo, lindo. Sou apaixonada por ele, e faz tempo.

A primeira vez que vi Bituca pessoalmente foi na Odeon em 1974. Eu estava terminando meu segundo trabalho e ele chegou no estúdio porque já era o horário dele. Entrou daquele jeito, sem fazer barulho e ficou na área técnica enquanto eu estava cantando. Quando terminei, pedi para me apresentarem. Eu tremia toda, parecia um liquidificador por dentro. Eu cheguei, olhei para ele e disse as seguintes palavras: "Eu te amo". E ele respondeu: "Também", naquele tom grave dele, com o sorriso meio de lado, Eu já tinha o visto cantando em um show no Teatro Gazeta, em São Paulo, quando eu nem nem era cantora ainda, era jogadora de basquete, tinha uns 20 anos. E fiquei alucinada. Então, quando o conheci pessoalmente, ele já mexia muito comigo. Aquela voz que vem do céu, o controle, a facilidade que ele tem para cantar... Depois, a gente se conheceu bem e ficamos amigos. E isso não parou.

Eu tenho a absoluta certeza de que a gente tem um encontro de almas, e isso foi muito bem aceito na minha vida. Só tenho elogios e amor para ele. E sei que ele tem uma ligação comigo. Quando a gente troca o olhar, existe um sentimento, uma energia, é amor e alegria. Não dá pra definir, dá para sentir.

Nosso primeiro encontro em cena foi no Ibirapuera., em que ele me convidou a cantar na turnê e fiz alguns espetáculos com ele. Então, teve Salvador, no Teatro Castro Alves, que lembro de a gente cantar "O Que Será?" Foram muitos momentos marcantes. E agora, ter a chance de me reencontrar com ele, de ser convidada a cantar... É um presente. Não posso dizer onde isso está na escala do merecimento. Estou inebriada e grata por tudo o que ele me deu e me dá – e eu falo isso para ele, não tenho nenhum filtro com o Bituca, Para mim, o palco é sagrado. E pisar no palco sendo convidada por ele, é como se eu recebesse um passe, que diz "Você pode pisar neste palco". Ele me permitiu isso. É sublime, não adianta querer entender, nem tudo a gente consegue destrinchar. É só sentir a beleza disso. Estar em cena com ele, para quem o ama, o admira, o respeita como um gênio? É maravilhoso.

Meu Mundo É Hoje

Manancial precioso, Paulinho da Viola revolucionou a tradição para expandir o samba — e o futuro

POETA NA MÚSICA — A PARTITURA DE "CHORO Negro"... — e músico na poesia (aqueles erres de "a razão porque mando um sorriso", remando contra a distância em "Para Um Amor no Recife"...). Filósofo em tudo, seja em sambas curtos ou na sinuca. Mecânico de carros que nunca vão andar, marceneiro que diz que nada cria (isso está mostrado no documentário *Meu Tempo É Hoje*, de Izabel Jaguaribe, de 2003). Lirismo no trabalho técnico, toda uma ourivesaria dissociada do utilitário. Na música, procura ordenar, enxugar, reduzir em função de uma noção estética rigorosa. Mas com rubato, com os ajustes de tempo do intérprete do choro, com a malícia do versador de partido-alto, com as manhas e mumunhas de quem sabe deslizar pelo samba sincopado. O cara é assim, impossível não gostar dele. O mundo dele é hoje, muito bem equilibrado sobre o legado do ontem.

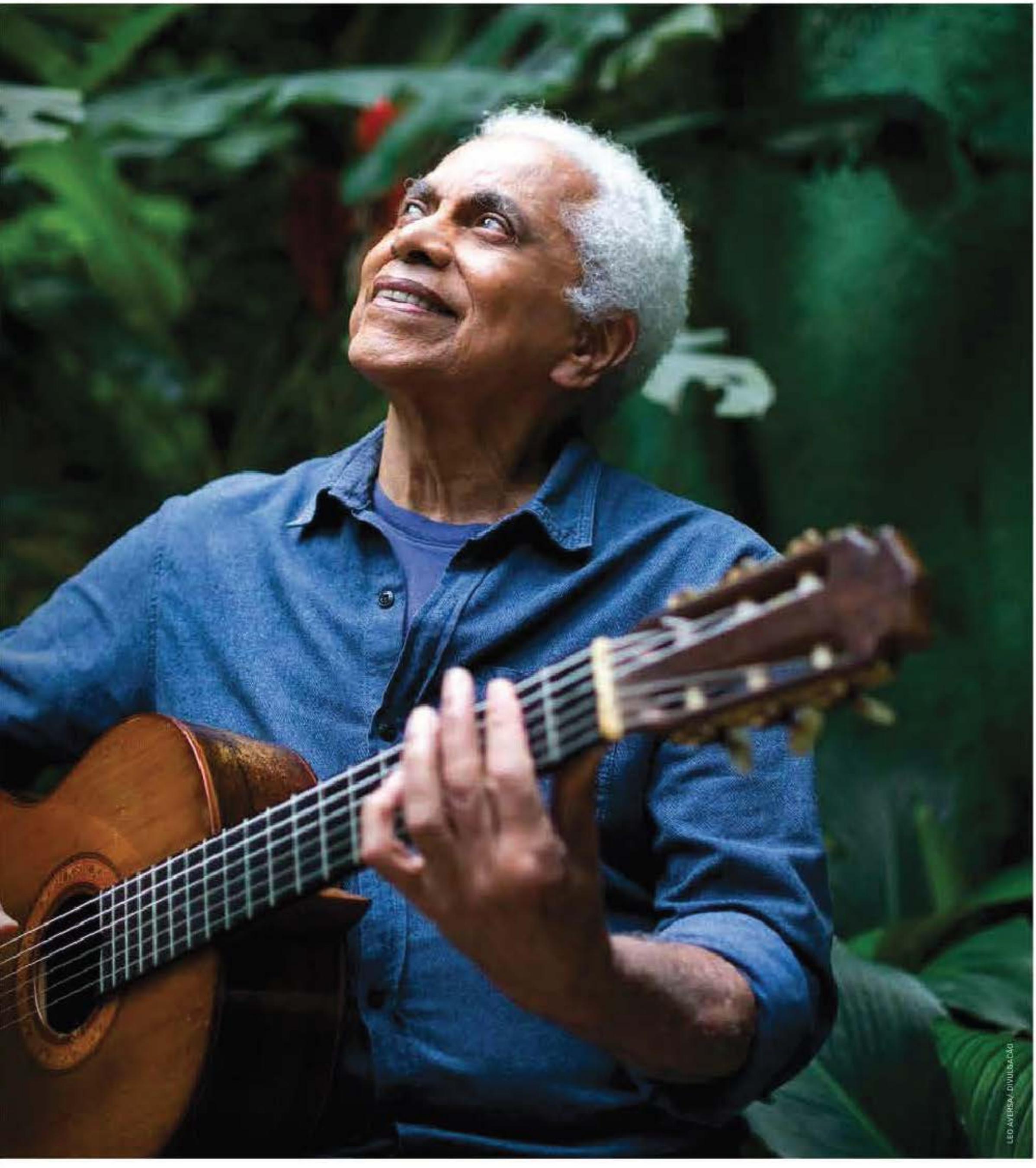
Isto é Paulinho da Viola, manancial que, aos 80 anos, segue desaguando arte popular e, ao mesmo tempo, sofisticada, do tipo que faz brasileiro se orgulhar da cultura de seu país. Da longeva e revolucionária geração de 1942, ele é aparentemente o mais lobo solitário. Mas nunca esteve só na rota singular que escolheu. Levou o samba todo consigo, arrastando velhas guardas e jovens públicos. Pelo choro, fez milagres.

Liderou com delicadeza, uma arte de pouquíssimos. E assim avançou, com altivez e uma dose de charme tímido, equilibrando tradição e espírito inquieto, renovador. No ritmo que achou melhor para sua carreira e para a vida familiar (sete filhos, né?), com uma discografia que foi ficando cada vez mais esparsa a partir de 1983 — e, por isso mesmo, mais preciosa. Sem conversa fiada.

Menino carioca de classe média, nascido em 12 de novembro de 1942, Paulo César Faria cresceu abençoado pelo bom gosto dos saraus caseiros organizados pelo pai, Cesar Faria, violonista do Conjunto Época de Ouro. Acostumado a presenciar desde cedo gênios como Jacob do Bandolim e Pixinguinha, Paulinho soube honrar esse privilégio, construindo uma trajetória que manteve o samba e a música popular do país com o sarrafo lá no alto.

E pronto para dar o bote, como a "cascavel no gosto popular", da letra de "Crotalus terrificus", sua parceria com Arrigo Barnabé. Pensador do futuro, mas consciente do legado do passado, Paulinho da Viola bebeu de águas puras e impuras, sem medo de se aventurar pelos mares do experimentalismo, sempre com uma inquietação inteligente por trás da aparente calmaria. Uma onda perfeita em slow motion, tocando o barco devagar.

Por **Pedro Só**


LEO AVERSA/ DIVULGAÇÃO

Foi Um Rio Que Passou em Minha Vida

Odeon 1970

PAULINHO DA VIOLA VINHA DE UMA CONSAGRADORA VITÓRIA no Festival da Record, em 1969, com "Sinal Fechado". "A maior justiça feita em festivais de música no Brasil", como definiria Zuza Homem de Mello, décadas depois. A música, com arranjo do maestro Gaya (1921-1987) e leitura política do clima dos anos de chumbo, não se parecia com nada que Paulinho da Viola tinha feito antes e foi lançada em um compacto duplo.

Mas "Sinal Fechado" acabou sendo engolida por um de seus lados B: "Foi Um Rio Que Passou Em Minha Vida", um samba suavemente sincopado em que, de forma natural, as sílabas cantadas por Paulinho antecipam um tantinho o tempo forte. A qualidade da gravação ajudou, captando o ambiente autêntico de uma roda, com direito ao célebre "ai, porém" manhoso de um dos coristas, Jorge (doravante rebatizado como Jorge Porém). Em pouco tempo, o samba de amor à Portela começaria sua jornada rumo ao panteão das obras-primas da cultura popular.

Sucesso inicialmente no bairro Oswaldo Cruz, no Rio, a canção ajudou Paulinho a superar uma saia justa de suposta traição à escola, imposta pelo lançamento de "Sei Lá, Mangueira", parceria com Hermínio Bello de Carvalho que Elza Soares defendeu em outro Festival da Record, em 1968. "Foi Um Rio Que Passou Em Minha Vida" acabou escolhida pela Portela para abrir os trabalhos, quando sua delegação foi recebida pelo governador da Guanabara, Negrão de Lima, em homenagem ao título conquistado na avenida, em 1970.

O segundo LP de Paulinho da Viola, que, a essa altura, só poderia se chamar *Foi Um Rio Que Passou Em Minha Vida*, foi lançado em junho, com críticas entusiasmadas, na base do "a coisa mais séria que se fez em seis meses de música brasileira". Dois anos depois da estreia solo, e com muito mais moral, Paulinho conseguiu um equilíbrio melhor entre suas concepções musicais e as contribuições do maestro Lindolfo Gaya. Com orquestrações menos intrusivas nos arranjos, a abordagem minimalista de algumas faixas gera maravilhas, como a releitura quase bossa nova de "Meu Pecado", obra-prima do padrinho Zé Kéti, e "Nada De Novo", pérola da dor de cotovelo esclarecida que até hoje embeleza os set lists de Paulinho.

No clássico igualmente sofrido "Tudo Se Transformou", o arranjo trilha um caminho do meio entre o pós-bossanovismo e a identidade de Paulinho, que se repete em calibragens oscilantes, seja na faixa de abertura "Para Não Contrariar Você", seja na última, "Não Quero Você Assim", que ganha um grand finale orquestral.

Mas um dos trunfos do LP é a informalidade retratada em faixas como "Jurar Com Lágrimas", comandada pelo coro e com ambiência sonora de quadra de escola. Em "Estou Marcado", o gravador capta os acertos de andamento na batucada – "Vai um pouquinho mais ligeiro. Assim não, assim não! Tá demais".

E não falta uma joia a ser redescoberta, "Papo Furado", recado malandro de Paulinho sobre os informantes da ditadura que infestavam o meio artístico e as rodas de samba: "Olha, cuidado com esse cara aí, que ele entrega, hein? O cara que tá do seu lado entrega tudo".

DESTAQUES: "Foi Um Rio Que Passou Em Minha Vida", "Nada De Novo", "Jurar Com Lágrimas", "O Meu Pecado", "Papo Furado".

REPRODUÇÃO

Paulinho da Viola

Odeon 1971

O TEXTO DO JORNALISTA ARLEY PEREIRA NA CONTRA-capa de *Foi Um Rio Que Passou Em Minha Vida* previu certo: "Todos dizem ser este 1970 o Ano Paulinho da Viola". Em 1969, já havia rolado algo assim com Jorge Ben, convertido em fenômeno de unanimidade inteligente em todo o país. A música popular do Brasil daquela época era assim, consagrava um gênio após o outro.

Em 1971, atendendo a uma certa "paulinhodaviolamania", o sambista teve de lançar dois LPs. O primeiro, mandado às lojas em abril, tem apenas 31 minutos. É verdade que não repetiu o sucesso monstruoso de *Foi Um Rio...*, mas ajudou a consolidar Paulinho como um artista genial a partir de uma rota estética em música e em texto, equilibrando-se entre tradição e modernidade. Não por acaso, ele gravou "Filosofia do Samba", partido-alto de seu mestre e parceiro Candeia, que dialetiza: "Pra cantar samba não preciso de razão / pois a razão está sempre com os dois lados".

Repleta de reflexões incomuns, a trinca de faixas iniciais deste LP é de tirar o fôlego. "Num Samba Curto", com lindo riff orquestrado, surge como um antimanifesto dos sambas filosóficos que se seguirão ao longo do disco, caprichando na metalinguagem para vaticinar: "Ninguém pode explicar a vida num samba curto".

"Pressentimento" (que não é a composição homônima e preciosa de Elton Medeiros e Hermínio Bello de Carvalho), também com orquestração de Lindolfo Gaya entrando no final, é um dos sambas mais lindos e tristes já escritos: "Nosso amor não dura nada / mas há de dar um poema / que transformarei num samba quando a gente se deixar". Uma consolação que explica a arte – e quase explica a vida.

Depois vem "Para Ver As Meninas", o samba metafísico por definição, exalando discreta perfeição em melodia sinuosa, relação harmonia e letra e arranjo duplamente ousado. A caixa de fósforos virtuosa de Elton Medeiros sublinha tensões narrativas do texto e do violão até que, do nada, surge um inusitado cravo.

Afeito a possibilidade infinitas, o Paulinho de 1971 arrisca-se ainda em "Vinhos Finos... Cristais", linda valsa sobre um amor doente, apoiada na poesia também metalinguística de Capinam: "Apenas um jogo de palavras / entre tudo e nada / entre os dentes podres da canção".

O lado intérprete, que Paulinho abraçou um tanto incrédulo, rende cada vez mais reconhecimento e ganha contornos de expressão autoral a partir das escolhas singulares, pinçadas a dedo. Com a gravação do samba-canção "Coração" (de Alberto Ribeiro, gravada por Sílvio Caldas, em 1938), Paulinho se coloca na linhagem de Orlando Silva e dos maiorais do canto brasileiro. Aliás, "Abre a Janela" (de Arlindo Marques Jr. e Roberto Roberti), sucesso na voz de Orlando no carnaval de 1938, é citada na introdução de "Lapa Em Três Tempos", samba-enredo de Ary do Cavaco e Rubens que a Portela tinha apresentado na avenida naquele 1971. Aqui, Paulinho a recria, à vontade, em meio a um coro típico da Velha Guarda.

Em meio a tantas possibilidades, ele ainda abre um caminho que se provaria fundamental em sua carreira, tirando da sacola o lindo choro "Abraçando Chico Soares", homenagem a um de seus bruxos fundamentais, o violonista Canhoto da Paraíba. A verdadeira essência de Paulinho da Viola como músico aflora em disco bem ali.

DESTAQUES: "Num Samba Curto", "Pressentimento", "Para Ver As Meninas", "Lapa Em Três Tempos", "Abraçando Chico Soares".

REPRODUÇÃO

A Dança da Solidão

Odeon 1972

Há pessoas sem sangue nas veias, com veneno na língua, que ironizam a consagração de *Nervos de Aço* como número um do cânone sagrado de Paulinho da Viola. "É o *Transa* dele", comparam, alfinetando outro disco cultuado de outro cantor (leia na página 26). Para alguns fãs atentos, *Memórias Cantando* e *Bebadosamba* são escolhas mais justificáveis. Para outros, porém (ah, porém), *A Dança da Solidão*, lançado em setembro de 1972, é o mais justo campeão em uma discografia impecável. Isso porque o álbum traduz em 12 faixas quase perfeitas a essência musical e poética do artista. Porque revela, já bem delineado, em composições e interpretações quase perfeitas, o caminho que consagraria o sambista Paulinho da Viola ao longo dos 50 anos que se seguiram.

A gravadora lançou *A Dança da Solidão* sem muito estardalhaço, com um evento noticiado pelo jornal *Tribuna da Imprensa* nos seguintes termos: "A transa vai ser realizada na futura sede da Odeon, um velho solar no Cosme Velho, dia 6, às 21h. Coquetel e apresentação. Nome da transa: serenata-show".

As críticas foram positivas, mas não superlativas, sem sinais de dimensionar a obra em um contexto maior. As vendas foram satisfatórias, mas Paulinho só viria a conseguir seu primeiro disco de ouro (que até 2004 era certificado a quem vendesse 100 mil cópias) com *Bebadosamba*, de 1996. À época do lançamento, *A Dança da Solidão* chegou a brigar com LPs de Agnaldo Timóteo, Odair José e Martinho da Vila no alto da lista dos mais vendidos, mas, ao que tudo indica (faltam informações confiáveis e mais precisas), estacionou na casa das 50 mil cópias. Essa é a média de vendas de Paulinho citada em reportagem do jornal *Movimento* de 1978, que faz uma retrospectiva de sua carreira, apontando que o sambista estava no mesmo patamar de Chico Buarque.

REPRODUÇÃO

A música "Dança da Solidão" (aqui sem o artigo "a"), uma entre tantas obras-primas de Paulinho, dá o mote da tensão entre passado e futuro que é um dos temas centrais de seu cancioneiro: "Quando eu penso no futuro não esqueço meu passado". Hoje aclamada como clássico, saiu em compacto simples (com "No Pagode do Vavá" no lado B) e chegou a tocar no rádio (disputando espaço com "Do Lado Direito da Rua Direita", dos Originais do Samba). Mas fez menos sucesso do que "Guardei Minha Viola", faixa 1 do LP, editada em single e mais trabalhada pela divulgação. "Acontece", de Cartola, que até então era inédita, também teve mais repercussão.

"Dança da Solidão" também foi pouco mencionada pela imprensa durante os anos 1980. As poucas citações referem-se à gravação de Beth Carvalho, incluída no LP *Na Fonte*, de 1981. O que deixa clara a importância da regravação feita por Marisa Monte em seu terceiro álbum, *Verde, Amarelo, Cor de Rosa e Carvão* (1994): foi a versão de imenso sucesso da cantora que apresentou a obra de Paulinho da Viola para ouvintes de outras gerações, e, indiretamente, nos anos 2000, ajudou a construir a reputação do álbum *A Dança da Solidão*.

Isso de maneira alguma significa que a qualidade do disco não fale por si. O equilíbrio no repertório é perfeito: são seis composições próprias e seis alheias, sendo uma inédita de Cartola (a já citada "Acontece") e outra inédita de Nelson Cavaquinho (em parceria com Ary Monteiro), a densa "Duas Horas da Manhã".

E há outro samba importantíssimo, até então pouco conhecido, que há décadas serve como manifesto para Paulinho: "Meu Mundo É Hoje (Eu Sou Assim)", de Wilson Baptista e Jorge Baptista. O arranjo despojado, com violão e caixa de fósforos, abre espaço para a linda interpretação vocal, com suavidade que faz contraste aos versos incisivos: "Eu sou assim / Quem quiser gostar de mim / Eu sou assim / Meu mundo é hoje / Não existe amanhã pra mim". Perto do fim, o trompete em surdina de Maurílio Santos irrompe sobre a flauta de Copinha para arrepiar os ouvintes incautos.

"Meu Mundo É Hoje" havia sido gravada por Jorge Veiga em um compacto duplo que saiu em 1966, quase sem repercussão, e foi descoberta (ou lembrada) por Paulinho em uma fita que estava perdida em uma rádio carioca e chegou a suas mãos. O cassete tinha gravações caseiras do próprio Wilson, com acompanhamento do violonista Manuel da Conceição (mais conhecido como Mão de Vaca), na intenção de mostrar repertório para a cantora Thelma Soares. Segundo consta na biografia de Wilson Baptista, *O Samba Foi Sua Glória!*, de Rodrigo Alzuguir, foi essa fitinha que municiou e inspirou Paulinho a seguir em campanha pelo compositor que considerava "o maior sambista brasileiro de todos os tempos" – Paulinho gravou outras de suas composições nos discos seguintes, como "Nega Luzia" e "Chico Brito". Tratado com o epíteto "o filósofo do samba" (olha a afinidade aí), Wilson Baptista morreu em 1968, "esquecido e pobre", muito longe da glória merecida.

Em 1972, Cartola, por sua vez, começava, aos 64 anos, a ser finalmente consagrado como gênio da cultura popular, mas absurdamente ainda não tivera a oportunidade de gravar nenhum LP (somente *O Divino Cartola*, disco com quatro músicas, escassamente divulgado em 1964). O fato de ter dado "Acontece" ao jovem Paulo César, que conhecera com 20 anos em seu restaurante Zicartola, era significativo, quase uma passagem de bastão. Na gravação, Paulinho canta lindamente, acompanhado por um bongô abolerado e um órgão um tanto quanto intrusivo (sublinhado em dado momento por um sininho) que não orna a obra-prima de Cartola. Era a canção pela qual o compositor dizia que desejava ser lembrado, e a gravação com sua voz, lançada em seu primeiro álbum de 1974, foi aclamada de cara como versão definitiva.

O álbum traduz a essência musical e poética do sambista Paulinho, revelando o caminho que o consagraria nos 50 anos seguintes

Em "Duas Horas da Manhã", Paulinho consegue levar para lindos tons de melancolia minimalista a dor-de-cotovelo kitsch da cena pintada por Nelson Cavaquinho. Já em "Papelão", do mangueirense Geraldo das Neves, autor raro em disco, o intérprete mostra suingue de gafieira, dando o mote para o trombone de Nelsinho fazer encher salões reais e imaginários.

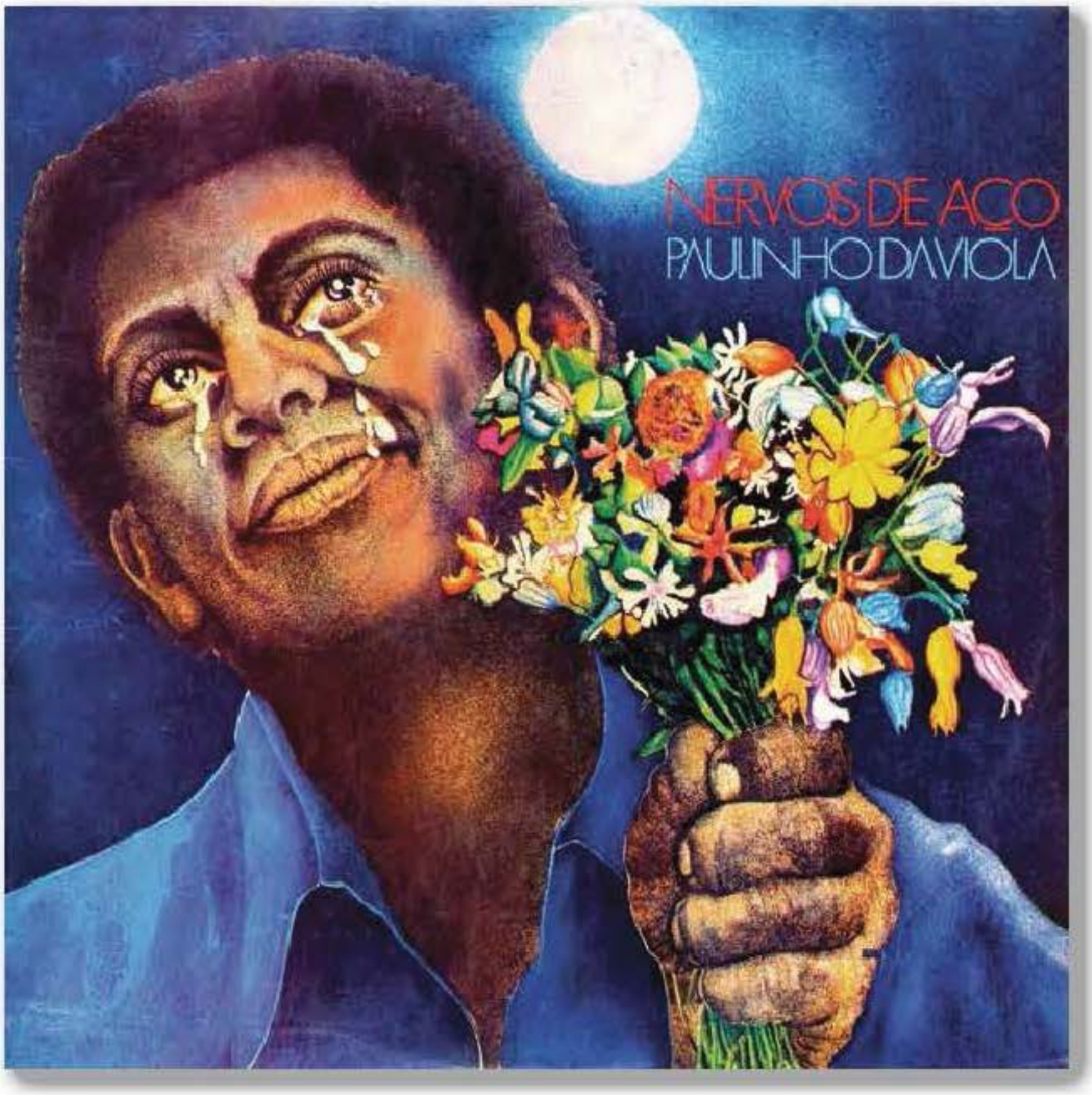
O lado autoral de Paulinho da Viola está afiadíssimo. Começa com a faixa 1, "Guardei Minha Viola", um samba todo autêntico na roupagem, porém musicalmente muito simples e ganchudo como o melhor do pop. Como antídoto para todas as letras de amor desfeito do LP, o partido-alto "No Pagode do Vavá" é alegria servida em fartas conchas de feijoada suburbana, com espaço para Elton Medeiros versar com todo seu carisma. Não é à toa que há décadas a música não sai do roteiro do show de Paulinho. Menos famosa, mas cultuada pelos connoisseurs da obra do mestre, "Ironia" tem um senhor cavaco na propulsão e um surpreendente violino reproduzindo a bela melodia.

As duas parcerias com Capinan são nada menos do que antológicas. "Orgulho", na fronteira com a MPB buarquiana, começa com o verso "você passa dissipada na fumaça de seu orgulho" e termina com "o tempo é um pássaro de natureza vaga", depois de uma aula de filosofia. "Coração Imprudente", irresistivelmente brejeira, foi convertida em standard do choro e foi importantíssima para a retomada do gênero que Paulinho puxou, a partir do histórico show *Sarau*, de 1973. Normalmente avesso a letrar os temas de choro que compõe, Paulinho não teve escolha nesse caso, porque música e versos da parceria foram feitos ao mesmo tempo, com ele e Capinan juntos — o que ajuda a explicar a felicidade.

Nas duas faixas finais, Paulinho atua mais como fiel discípulo do que como intérprete. Na primeira, "Falso Moralista" (de Nelson Sargento), muito à vontade, ele chama seu time de percussão: "Marçal, mete lá... Você, Juquinha... Agora, você, Elton". Está todo mundo em casa até que, depois do verso jocoso "você é visto toda sexta no Joá (ah, no Joá!)", surge um cravo muito doido. Disrupções estavam em voga em 1972...

E a cadência delícia de "Passado de Glória" (de Monarco), ode ao pioneiro Paulo da Portela, encerra o disco (em fade, porque, como diz a letra, "se eu for falar da Portela / hoje eu não vou terminar"), com uma cuíca desinibida e um glorioso agogô comendo solto. Naquele tempo, e quem curte *Construção* de Chico Buarque sabe, até o maestro Rogério Duprat estava pirando no agogô, o cowbell do samba.

DESTAQUES: "Meu Mundo É Hoje (Eu Sou Assim)", "Dança da Solidão", "No Pagode do Vavá", "Coração Imprudente", "Orgulho".



Nervos de Aço

Odeon 1973

MITO UM: *NERVOS DE AÇO* É UM ÁLBUM CONceitual. Em depoimento a Charles Gavin, no programa *Som do Vinil*, Paulinho da Viola conta que, se dependesse dele, o disco sequer teria título, como aconteceu com os dois LPs que lançou em 1971. Milton Miranda, diretor da Odeon, foi quem escolheu o nome, pensando nas possibilidades comerciais.

Segundo mito a ser questionado: é um disco triste, como indicam a capa e a maioria das letras, pelo fato de Paulinho estar recém-separado na época de sua produção. Em várias entrevistas, o artista minimizou isso, dizendo que a situação já estava superada durante a feitura do LP.

Triste? Sim, mas nem tanto. "Não Leve a Mal" não se encaixa nessa categoria. É um samba todo pra cima, com cuíca roncando desde os primeiros compassos e um cravo (que estava perdido pelos estúdios da Odeon) fazendo as vezes de cavaco. Outra que vai contra isso é "Nega Luzia", pândega crônica de Wilson Baptista, com a flauta de Copinha e o trombone de Nelsinho achando graça da situação: "a nega recebeu um Nero e queria botar fogo no morro".

O trabalho mais cultuado de Paulinho da Viola não é dedicado a nenhum baluarte de escola de samba ou herói esquecido do choro. Tal honra é reservada ao pintor catarinense Walter Wendhausen, "um amigo que sabia dos segredos da nossa alma e sorriria se pudesse nos ouvir falar assim de saudade". Os dois se conheceram quando Paulinho, moleque, era levado pelo pai, Cesar Faria, aos saraus na casa de Jacob do Bandolim. Adulto, o sambista o reencontraria em reuniões de artistas e intelectuais, típicas da efervescência dos anos 1960, junto com outro amigo e parceiro fundamental, o produtor e poeta Hermínio Bello de Carvalho.

Grande conhecedor de samba e jazz, Walter também atuou como crítico musical. Carismático e culto, foi ele quem apresentou Hermínio e toda uma geração a Noel Rosa, Ismael

REPRODUÇÃO

Silva e outros bambas do Estácio. Como descreve João Máximo em *Paulinho da Viola — Sambista e Chorão*: "Walter era um comunista que se recusava a pagar o aluguel por achar que o proprietário do apartamento ganhava a vida com o suor do rosto alheio".

Foi Walter quem profetizou para Hermínio, ao ouvir o jovem Paulo César tocar violão, em uma feijoada, bem antes de sua estreia no musical *Rosa de Ouro*: "Este garoto vai ser um dos grandes da nossa música". Cenógrafo, ilustrador e autor de quadros modernos, Walter Wendhausen é o autor da capa do primeiro disco de Paulinho, feito em dupla com Elton Medeiros, *Samba na Madrugada* (1966). Morreu em 1973.

Já a capa de *Nervos de Aço* é de Elifas Andreato. Um trabalho icônico (maravilha usar essa palavra em seu sentido correto!), mas que acabou contribuindo para colar no disco a pecha de tristonho, melancólico. A imagem de Paulinho, lua cheia ao fundo, com um buquê de flores na mão e "lágrimas de esguicho" na face (na expressão de Nelson Rodrigues), podia ser classificada como hiper-realista – ou kitsch mesmo. Mas o jornalista Luiz Carlos Maciel (1938-2017), diretor da *Rolling Stone* nacional da fase 1970, definiu melhor: expressionismo caboclo.

Essa conversa é para deixar claro que o Paulinho da Viola de 30 anos que chega a este disco não é um pintor naîf criado e autenticado no morro, nem tampouco um purista envolto em uma bolha de choro, cultor rigoroso das tradições. Ele é um músico e poeta com lastro popular, respeitado desde cedo pelos maiores artesãos do samba de morro (Zé Kéti, Cartola, Candeia), com vivência autêntica em escolas (Portela, Unidos de Jacarepaguá); mas também é um artista engajado nas questões políticas e estéticas de seu tempo (por um ano, ele fez parte de um célula comunista junto com o parceiro Capinan). E, claro, é o cara que tinha feito "Sinal Fechado" em 1969.

Nervos de Aço é o álbum de Paulinho que tem mais saídas em direção à MPB — ou expansões do samba, dependendo do referencial. São caminhos para os quais ele só retornaria raramente. Aliás, na época do lançamento, Paulinho declarou ao *Jornal do Brasil* que a linha de experimentações de "Sinal Fechado" estava encerrada: "Parei de propósito. Achei que o samba como linguagem era muito mais importante".

Nervos... fica na história como um ponto raro. Promove evoluções no samba, sem que ele deixe de ser samba. A releitura da faixa-título, de Lupicínio Rodrigues, é modernizante, tanto no canto suave, que valoriza a melodia, quanto no arranjo de piano. E mesmo o samba de terreiro "Não Quero Mais Amar a Ninguém", de Carlos Cachaça, Cartola e Zé da Zilda, tem sua divisão elegantemente ajeitada de um jeito que virou referência.

A abertura é com "Sentimentos", joia melódica criada por Mijinha, irmão de Manacéa e Aniceto, da Velha Guarda da Portela. Analfabeto, Mijinha não tocava instrumentos e só cantava suas músicas para mostrar aos irmãos e chegados. Paulinho passa um mel na letra "dura" ("depois daquele dia em que fui sabedor") e, com o clarinete de Copinha à frente e as pastoras da Velha Guarda na retaguarda, só quebra o tom tradicional com o piano de um jovem músico recém-incorporado a seu grupo.

Cristóvão Bastos, autodidata que começou no acordeão, criado no subúrbio carioca, em Marechal Hermes, ganhou Paulinho de cara, por dialogar com ele em alto nível no idioma do choro, ao mesmo tempo em que mostrava domínio de referências de jazz. Isso aconteceu em janeiro de 1973, quando Paulinho estreou um show na boate Flag, em Copacabana. Paralelamente, Cristóvão viria a desenvolver um trabalho importantíssimo como um dos fundadores da Banda Black Rio, participando de seu primeiro LP, *Maria Fumaça*, em 1976. Isso, claro, é outro papo, mas ajuda a contextualizar a visão e a liberdade artística entre os protagonistas de *Nervos de Aço*.

No encarte, Paulinho agradece aos "amigos Cristóvão, Copinha (Nicolino Copia, lenda da flauta), Nelsinho (trombonista e maestro) e (maestro Lindolfo) Goya pela complementação dos arranjos do disco através das inúmeras ideias discutidas". E define: "Esse trabalho é a soma do amor descontraído como se tivéssemos tocado numa reunião informal em nossa casa".

Nervos de Aço não empolgou os especialistas na época e houve até quem o detonasse. A alta reputação crítica do disco hoje em dia se deve, basicamente, a cinco faixas brilhantemente diferentonas em seus arranjos de talentos sobrepostos de maneira afetuosa.

"Sonho de Carnaval", de Chico Buarque, é relida em samba jazz, meio bossa, clima de piano bar, com um show de Copinha ao final. "Comprimido", por sua vez, é um exercício buarquiano com dissonâncias e texto cortante na crônica de violência conjugal ("deixou a marca dos dentes dela no braço / pra depois mostrar pro delegado"), que cita (e dialoga com) "Cotidiano", do próprio Chico.

Nervos de Aço fica na história como um ponto raro. Promove evoluções no samba, sem que ele deixe de ser samba

"Roendo as Unhas", moto contínuo construído a partir de três acordes, com célula harmônica sem tônica e dominante, é um samba quase cubano, genialmente subversivo e com texto à altura: "Meu samba não se importa / se desapareço".

"Cidade Submersa" é obra-prima em harmonia e arranjo desde a luxuosa intro, não por acaso uma das favoritas do próprio cantor. Ancorada no piano elétrico, ela se revela também como homenagem a Valzinho, um dos heróis de Paulinho e considerado um dos precursores da bossa, admirado por Radamés Gnattali e Tom Jobim. "Não sei por que, me lembrei de Valzinho", confessa o autor, ao final da faixa.

No encerramento, uma revolução com cara de contra-revoluçao: "Choro Negro", em que Paulinho sai do armário para assumir o cavaquinho, bordando a linda melodia acompanhado apenas do piano de Cristóvão. Descortinava-se ali um novo caminho, mais chorão, para o filho de Cesar Faria, violonista do Conjunto Época de Ouro.

Em outubro de 1973, o show que serviria para lançar *Nervos de Aço* deu um passo, não para trás, mas para o lado. "Sarau", com direção de Sérgio Cabral, reformou o Época de Ouro de seu Cesar e, a partir de seu grande sucesso, revitalizou o choro, inspirando uma nova geração de músicos a abraçar o gênero.

Na entrevista do lançamento do álbum, Paulinho elaborou sobre essa guinada com cordas de aço (as do cavaquinho): "Sabe como estou? Numa serenidade incrível. Saquei muitas coisas. Quando você tem consciência, se mexe melhor. Mas minha serenidade não quer dizer que esteja resignado. Acontece que não gosto dessa coisa de desespero. Por isso costumo dizer que minha loucura é mansa".

DESTAQUES: "Sentimentos", "Roendo as Unhas", "Nega Luzia", "Cidade Submersa", "Choro Negro".

Paulinho da Viola

Odeon 1971

DEPOIS DE UM 1970 CONSAGRADOR, O BRASIL TINHA sede de Paulinho da Viola. Tanto que em 1971, a gravadora Odeon conseguiu extrair do sambista dois LPs, ambos sem título. Este segundo, sem grandes hits, mostrou a evolução do lado intérprete e rendeu pelo menos um clássico, "Para Um Amor no Recife". Com discreta orquestração do maestro Gaya, a canção foi inspirada na amizade quase maternal com a professora e militante Maria José Aureliano, a Dedé, que o hospedou na capital pernambucana por quase um mês – "Voltarei depressa / tão logo a noite acabe", diz a letra, referindo-se à ditadura militar, que truncava a comunicação entre as pessoas.

Na sacola de sambas inéditos, ele se garantiu avançando pela crônica divertida de "Dona Santina e Seu Antenor", brilhando mais no samba de terreiro "Um Certo Dia Para 21" e na injustamente esquecida "Perder e Ganhar", que abre o disco em tom de gargalhada.

A joia da safra, porém, é o samba de roda "Moema Morenou", versado com o parceiro Elton Medeiros: um momento solar e sensual, embebido em baianidade e com um aceno ao "mano Caetano".

No encarte, um texto de Capinan partia de uma colagem de trechos de letras para a provocação pós-tropicalista: "Pra que dizer que existe música brasileira? Existe o som do Paulinho, de Pixinguinha, de Sinhô, de Bororó, de Nelson Cavaquinho, de Candeia e outros, como existe o som das abelhas e o zumbido da alma de cada um".

A tradição é tratada de maneira inventiva em "Mal de Amor" (Raul Sampaio e Benil Santos) jogando em minimalismo elegante o balançado das versões anteriores de Miltinho. E mesmo o clássico portelense "Lenço", de Monarco e Chico Santana, é mostrado em versão intimista, praticamente em dueto para voz e cuíca. Nelson Cavaquinho é a inspiração de "Sol e Pedra", em que Paulinho insere breques marotos e poéticas piscadas de olho para o ídolo. Ele também tem sua "Depois da Vida" (parceria com Guilherme de Brito) cantada em todo esplendor gótico carioca, depois de uma introdução à moda Morricone: "Eu te esperei, minha querida, mas só te beijei depois da vida". A curadoria também se mostra nota 10 em "Óculos Escuros" (de Orestes Barbosa e Valzinho, grande ídolo de Paulinho) e "Cuidado Teu Orgulho Te Mata" (Mauro Duarte e Walter Alfaiate).

DESTAQUES: "Para Um Amor no Recife", "Moema Morenou", "Perder e Ganhar".

Paulinho da Viola

Odeon 1975

VISTO POR ALGUNS COMO UM DISCO MENOR, ENTRE O histórico *Nervos de Aço* e a dupla perfeitinha *Memórias Cantando* e *Chorando*, este álbum foi anunciado pelo próprio Paulinho como um trabalho "simples, otimista, não no sentido de euforia, mas de esperança". A faixa 1, de Zorba Devagar (colega do Bloco Foliões de Botafogo), proclamava com sabedoria popular: "E a vida continua".

Com melodias lindas como essa e arranjos despojados, o LP foi puxado por "Amor à Natureza", exercício em samba-enredo para uma fictícia escola, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Cenário de Tristeza. "Relembro momentos de real bravura / dos que lutaram com ardor / em nome do amor à natureza", dizia o refrão, enaltecendo um tipo de ativista que começava a ser descoberto pela mídia, o ecologista. Com a poluição também como metáfora, Paulinho conclui, sem niilismo: "É sempre uma nova esperança, que a gente alimenta de sobreviver".

O grande sucesso, porém, foi "Argumento", um alô esperto sobre transformações no samba abraçado pela indústria. "Não me altere o samba tanto assim", pedia, com jeitinho, antes do disclaimer com imagens náuticas: "Sem preconceito ou mania de passado / sem querer ficar do lado / de quem não quer navegar / faça como um velho marinheiro / que durante o nevoeiro / leva o barco devagar". Não era uma alfinetada em Benito di Paula.

Sua inspiração mais reflexiva se mostrou afiada em "Chuva" e em "Vida" (com Elton Medeiros). Na função de intérprete e curador, ele brilhou relendo "Jaqueira da Portela (Zé Keti) e "Cavaco Emprestado" (de Padeirinho), além de recuperar um samba de Sidney Miller para amarrar tudo na faixa final, "Deixa Rolar", com um recado, esse, sim, com endereço: "Felicidade é ser feliz agora / tudo que sei é que esse tempo voa / essa vida passa e não se vive à toa / quem quiser é preciso buscar".

O disco já estava na praça desde maio quando Paulinho foi chamado para uma reunião com Guto Graça Mello, produtor musical da TV Globo. A primeira novela das oito a ser transmitida em cores iria estrear em novembro, mas faltava um tema de abertura, e a ideia era que Paulinho o escrevesse ali, na hora. Assim nasceu "Pecado Capital", megahit que saiu em compacto, mas que foi incluída neste álbum a partir da reedição em CD, em 1996.

DESTAQUES: "Argumento", "Chuva", "Amor à Natureza".

REPRODUÇÃO

Memórias Cantando e Memórias Chorando

Odeon 1976

LANÇADOS SEPARADAMENTE MAS DE FORMA SIMULTÂNEA, no fim de 1976, *Memórias Cantando* e *Memórias Chorando* foram saudados como discos perfeitos. São duas obras que se complementam para definir a formação musical de Paulinho da Viola, um chorão sambista, ou um sambista chorão.

Em *Cantando*, ele monta um repertório filtrado pela memória afetiva, adicionando composições próprias. Entre as canções ouvidas nos saraus caseiros – em que o pai, Cesar Faria, acompanhava seu amigo José Menezes, o Zezinho –, estão algumas que, depois de 1976, nunca mais saíram de seus shows. "Nova Ilusão", de Claudionor Cruz e Pedro Caetano, é uma delas. A interpretação de Paulinho é tão proprietária, que até hoje muita gente acha que ele é o autor dos versos "se um beija-flor descobrisse a doçura e a meiguice que os teus lábios tem". "Pra Que Mentir", de Noel Rosa e Vadico, é relida em elogiada versão intimista familiar, com voz (de Paulinho) e violão (do pai, Cesar). Mas nada supera a força das obras-primas autorais. "Cantando", com sua lição da inocência perdida, tem uma daquelas letras lapidares e lindas ("lembra daquele tempo em que não havia maldade entre nós"), do tipo que todo mundo engrossa o coro antes até do refrão. O mesmo se aplica ao partido-alto "Perdoa", em homenagem à Velha Guarda da Portela, que tem Elton Medeiros versando junto e Jorginho do Pandeiro reconstituindo o repinicar de ponta de dedos de João da Baiana.

Já *Chorando* é, como define Paulinho, "no íntimo, dedicado a ele", Cesar Faria, cujo violão ancora dez das faixas. É um disco dedicado ao choro, gênero musical de seu coração e formação, centrada no gosto e nas referências do pai, integrante do Conjunto Época de Ouro. No texto do encarte, Paulinho descreve elogiosamente cada um dos músicos (Copinha, Cristóvão Bastos, Dininho) e detalha os temas.

O repertório tem clássicos de Pixinguinha ("Os Cinco Companheiros", "Segura Ele", "Cuidado Colega"), "Chorando", uma das poucas incursões de Ary Barroso pelo gênero, e temas próprios como "Romanceando", "Choro de Memórias" e "Rosinha, Essa Menina", dedicado a Rosinha de Valença, mas inspirado por Canhoto da Paraíba, músico que foi decisivo para Paulinho optar pela carreira artística.

DESTAQUES: "Perdoa", "Cantando", "Nova Ilusão" / "Romanceando", "Rosinha, Essa Menina", "Choro de Memórias".

Paulinho da Viola

EMI-Odeon 1978

DEPOIS DA MONUMENTAL DOBRADINHA *MEMÓRIAS Cantando/Memórias Chorando*, a opção de Paulinho foi simples: fazer um disco sem conceito e sem título, explorando as vertentes usuais de sua carreira e a safra de sambas que tinha na sacola. A parceria com Elton Medeiros que abre os trabalhos, "Sentimento Perdido", tem a marca melódica das melhores composições da dupla e aquele contraste semântico entre letra e música que faz o povo cantar versos tristes com alegria. Mas o clássico instantâneo da vez foi o samba de quadra intitulado "Coração Leviano" (expressão que já usava Castro Alves), decolando desde a primeira vez em que foi tocado na Portela. Suas metáforas náuticas certeiras ("esse pobre navegante / meu coração amante / enfrentou a tempestade / no mar da paixão e da loucura") garantiram sucesso também para Clara Nunes, que regravou a música no ano seguinte.

O que coloca o disco em outro patamar, porém, é a presença de "Sarau Para Radamés", "samba chorado", na definição de Paulinho, em homenagem ao maestro gaúcho Radamés Gnatalli, o homem que por décadas sinfonizou as noções de arranjo na música popular do Brasil. Com riff irresistível, o tema instrumental ecoa práticas "piazzollísticas" na fronteira entre erudito e popular. Outro triunfo, no escaninho do lirismo, é o samba-canção de linhagem filosófica "Nos Horizontes do Mundo", com o sax do paraibano Zé Bodega, um dos nomes fundamentais do instrumento no Brasil.

Some a isso duas regravações de peso que mexeram com os fãs carnavalescos: "Apoteose ao Samba", clássico dos mestres imperianos Silas de Oliveira e Mano Décio da Viola, e "Cenários", de Jorge Mexeu e Catoni, que começa saudando a União de Jacarepaguá (primeira escola de samba de Paulinho) e depois ecumenicamente abraça uma penca de concorrentes, médias e grandes.

E não falta um fecho de ouro, com "Miudinho", motivo popular recolhido por Bucy Moreira, Raul Marques e Monarco, todos os três devidamente chamados por Paulinho para versar, com o ritmo na palma da mão e uma levada afrobaiana irresistível no cavaco. Até hoje, este tema rende um grande momento nos shows, com o charme do passinho e a letra "oi, devagar, miudinho / devagarinho".

DESTAQUES: "Coração Leviano", "Sarau Para Radamés", "Sentimento Perdido".

REPRODUÇÃO

Paulinho da Viola

WEA 1981

UM DISCO QUE MARCA NOVA FASE, EM NOVA GRAVADORA (da Odeon para a WEA) e uma aquisição incrível para o timaço de músicos de Paulinho da Viola: o jovem violonista Raphael Rabello, 18 anos, àquela altura já reconhecido entre chorões e ouvidos atentos à música instrumental.

Com produção e direção artística do jornalista Sérgio Cabral, o disco veio sem título, mas conceituado, a partir da capa do colaborador Elifas Andreato. Paulinho aparece em uma foto com dedicatória, emoldurado em um porta-retrato. A imagem dialoga com a foto do encarte, feita no antiquário O Lixão, onde um armário com espelho é ocupado por fotos de Wilson Batista, Martinho da Vila, Candeia, Geraldo Pereira, João Bosco e Aldir Blanc.

A seleção de repertório é primorosa. Já começa por uma das mais inspiradas parcerias de Paulinho e Elton Medeiros, "Onde a Dor Não Tem Razão", com seu refrão arrasta-povo: "Venho reabrir as janelas da vida / e cantar como jamais cantei esta felicidade ainda". Clássico instantâneo, o samba tocou nas rádios e ganhou a glória máxima da época: clipe no *Fantástico*, mostrando os dois parceiros se encontrando em uma sinuca.

Outro sucesso foi "Pra Jogar no Oceano", partido-alto com a temática marinha que viria a marcar tantos sambas de Paulinho: "Ê, marujo, ê, que vive navegando / Te dou meu sofrimento pra jogar no oceano". A palhetada de Osmar do Cavaco entrega logo, tem Velha Guarda, junto com o violão de seu Cesar Faria. No final, Paulinho, sublinha a assinatura: "Olha aqui, gente, essa é que é a Velha Guarda da Portela".

O disco revela também o que viria a ser reconhecido como um clássico do samba de Botafogo, "A-M-O-R Amor", de Mauro Duarte e Walter Alfaiate, com o clarinete de Copinha e uma máxima da dor-de-cotovelo: "Chorei sem aprender com ninguém / Quem aprende a amar aprende a chorar também".

Na seção das delicadezas, as contribuições de Cristóvão Bastos nos arranjos ajudam a polir "Lua" e "Flor Esquecida". Para encerrar, só em voz e piano, a injustamente esquecida "Viver Sem Amor", parceria de Paulinho com Capinan. E ainda tem "Coração da Gente", um irresistível samba sobre fazer samba, e "Ladeira do Chapelão", partido-alto com fina sabedoria: "Parece que ela não conhecia / se ralou vai arder, se ralou vai arder / meu coração".

DESTAQUES: "Onde a Dor Não Tem Razão", "Pra Jogar no Oceano", "A-M-O-R Amor".

Bebadosamba

BMG 1996

NA VIRADA PARA 1996, PAULINHO DA VIOLA SE VIU VÍtima de deselegância nada discreta envolvendo a prefeitura do Rio e uma produção com Caetano, Gil, Gal e Milton. No dia do show, que homenageava Tom Jobim, ficou sabendo que seu cachê correspondia a 30% do valor recebido pelos colegas. A elegância foi posta à prova, mas a resposta veio em contundência artística, com um novo álbum de inéditas após seis anos sem gravar. Uma porrada de puro amor.

Amarrada conceitualmente de forma brilhante, a leva inspirada de *Bebadosamba* foi saudada como um dos melhores discos brasileiros da década. Paulinho faz um chamamento de toda a herança do samba, conclamando forças de seus desdobramentos, e deixa clara sua estatura. A faixa-título começa como um poema falado, ao som do prato e faca tocado por Jorginho, do Conjunto Época de Ouro (no prato que pertenceu ao pioneiro Donga). Em diálogo com o personagem Boca, "mestre do verso com olhar destemido", Paulinho explica que seu choro é chula quase raiada, evocando uma das formas baianas do samba, ancestral do partido-alto, enquanto o piano ecoa lindos caminhos de Ernesto Nazareth. No apêndice "Bebadachama", são convocados Paulo da Portela, Ventura, João da Gente, Ismael Silva, Noel Rosa, Heitor dos Prazeres e outros bambas, em linhagem que chega até "meu compadre Mauro Duarte".

No texto distribuído à imprensa, Paulinho reiterou algo que o acompanha desde o começo: "Não há saudosismo. É um resgate da emoção como parte indissociável do processo de criação. Não há sentimentalismo, há sentimento". A emoção bate forte na abordagem de "Quando o Samba Chama" e gera clássicos instantâneos como o partido-alto "Timoneiro" e "Ame", feita com Elton Medeiros. Paulinho também abre o tabuleiro com samba de quadra ("O Ideal é Competir"), maxixe satírico ("Memórias Conjugais") e samba-canção ("Dama de Espadas"), descaídas para a bossa ("Alento"). Das menos conhecidas, vale destacar a seresta "Novos Rumos", gêmea de "Mar Grande", com o bandolim de Ronaldo, do Época de Ouro, singrando emoções transatlânticas, e a obra-prima de Noca da Portela, "Peregrino", com o trombone rodopiante de Vittor Santos, que dá o xeque-mate lírico: "a palavra mais linda é a que faz cantar / todo samba no fundo é um canto de amor".

DESTAQUES: "Bebadosamba", "Bebadachama", "Quando o Samba Chama".

REPRODUÇÃO

OUÇA TAMBÉM

Samba na Madrugada (com Elton Medeiros)

RGE 1966

Depois do "estágio" no conjunto A Voz do Morro, sob a chefia de Zé Ketí, e antes de embarcar para uma excursão internacional com Clementina de Jesus, Paulinho gravou este belo disco em dupla com o parceiro Elton Medeiros. O acompanhamento é do regional do sonhos da música brasileira: Dino 7 Cordas e Meira nos violões, Canhoto no cavaquinho, Copinha na flauta, Raul de Barros no trombone e Marçal, Jorginho do Pandeiro e os irmãos Gilberto e Jorge Luna nas percussões. Apresentado por Hermínio Bello de Carvalho na contracapa como "uma espécie de Chico Buarque do lado de lá", Paulinho mostra genialidade em "14 Anos", que já nasce clássica, e também na seresta "Arvoredo", cujo lirismo inspirou ninguém menos que Aldir Blanc a se tornar compositor.

Paulinho da Viola

Odeon 1968

O álbum de estreia como artista solo tem gravações antológicas e arranjos dos maestros Lindolfo Gaya e Nelsinho, em um estilo diferente da identidade autoral que Paulinho adotaria. Ele canta duas de Cartola ("Vai Amigo" e "Amor Proibido"), Nelson Cavaquinho ("Não Te Dói a Consciência") e "Doce Veneno", de um de seus mestres menos famosos, Valzinho. Aos 25, Paulinho já se mostra gigante ao apresentar um de seus clássicos, "Coisas do Mundo, Minha Nega", chamando a atenção para sua singular vertente de sambas "filosóficos". Com a sacola cheia de grandes composições, como "Sem Ela Não Vou", ele também empolga ao abraçar a profissão de fé em "Batuqueiro", partido-alto de Candeia: "Abre a roda, moçada, que o samba é pesado".

Zumbido

EMI-Odeon 1979

Um disco cultuado que trouxe a obra-prima "Recomeçar", parceria com Elton Medeiros, e sempre é lembrado por recuperar "Chico Brito", samba de Wilson Baptista que fala de um malandro que "dizem que fuma uma erva do norte". O rádio tocou "Pode Guardar As Panelas", crônica da recessão que tirou comida da mesa dos brasileiros no fim dos anos 1970. Mas a força maior está na afirmação da negritude, expressa sem panfletarismo em "Não Posso Negar" ("Você sabe que eu sou quilombola e não posso negar / Quem não é do pagode comigo não pode brincar") e na faixa-título, sobre um tal Zumbido, personagem que "com suas negrices / vem há tempo provocando discussão" e canta um samba que "falava que nego tem é que brigar do jeito que der, pra se libertar".

A Toda Hora Rola uma Estória

WEA 1982

A abertura, com "Rumo dos Ventos", dá o toque: "A toda hora rola uma estória/ A toda hora rola um movimento que muda o rumo dos ventos". É um disco que arriscou avançar em direção à tecladaria com timbres que marcaram o pagode e o samba dos anos 1990 (provável contribuição de Eduardo Souto Neto e Rique Pantoja, segundo a ficha técnica). "Pra Fugir da Saudade", parceria com Elton Medeiros, é um dos destaques. O dedo do produtor Fernando Faro aparece na inclusão da belíssima "Nós, os Foliões", de Sidney Miller, com um trecho da gravação do próprio autor. Para os fãs do Paulinho mais tradicional, há o diálogo com o contracanto de ouro de Dona Ivone Lara em "Não é Assim" e "Que Trabalho é Esse?", invocado miudinho dedicado ao baluarte Buci Moreira, morto naquele ano.

Prisma Luminoso

WEA 1983

Um dos discos preferidos do próprio Paulinho e admirado pelas experimentações, que começam desde a primeira faixa, com o ritmo suavemente alterado no fim de "O Tempo Não Apagou". "Cadê a Razão", dedicada a João Bosco, Djavan e Gilberto Gil, avança pelo samba funk, ancorada no baixo de Luizão Maia e com indagação metalinguística: "Como pode um coração bater assim nesse compasso?". Nivaldo Ornelas, Mauro Senise e Ed Maciel marcam presença, mas há ausências mais definidoras: Roberto Silva, o Príncipe do Samba (cuja participação em "Cisma" lamentavelmente não se concretizou) e o flautista Copinha, velho colaborador de Paulinho, com a saúde já abalada. A pérola do passado é "Não Posso Viver Sem Ela" (Bide e Cartola), lançada por Ataulfo Alves no lado B de "Ai, Que Saudades da Amélia".

Eu Canto Samba

BMG 1989

De volta às inéditas após cinco anos, Paulinho manda um recado logo na faixa-título: "Há muito tempo eu escuto esse papo furado dizendo que o samba acabou / Só se foi quando o dia clareou". A safra deste discaço é inspirada, feliz e bem malandreada, como atestam as irresistíveis "Pintou Um Bode" ("preciso de uma grana para ver minha cubana que fez lipoaspiração"), com o trombone de Nelsinho fazendo misérias, "No Carnaval da Paixão" e "O Tímido e a Manequim" (crônica de sabor autobiográfico). O lirismo também comporta gírias em "Estou Noutra" (com Elton Medeiros), e não falta um grande momento com a Velha Guarda da Portela, "Com Lealdade" (de Alberto Lonato) e uma surpreendente "Quero Chorar" (aquela que Nat King Cole gravou).

Samba & Choro Negro (com Ensemble)

Network Medien 1993

Um precioso álbum de estúdio gravado para o selo alemão Network Medien, inédito no Brasil.. O repertório repagina clássicos como "Sinal Fechado" e "Roendo as Unhas", pesca temas menos óbvios, como "Só O Tempo" (de 1982) e capricha no lado chorão, com Paulinho ao cavaquinho, seu pai, Cesar Faria, ao violão, Cristóvão Bastos ao piano e Joel Nascimento no bandolim. Além de ótimos registros de "Sarau Para Radamés", "Choro Negro" e "Choro de Memórias", há uma brejeira versão de "Coração Imprudente". Na ala sambista, a elegância também dá o tom, sem impedir que a cuíca de Mestre Marçal ronque soberana em "Onde a Dor Não Tem Razão", "Coração Leviano" e no pot-pourri com "Recado/ Argumento/ Guardei Minha Viola".

Bebadachama - Gravado Ao Vivo

BMG 1997

O show de lançamento de *Bebadosamba* estreou no Canecão (RJ) e foi imediatamente considerado tão antológico quanto o álbum. Lançado como CD duplo, *Bebadachama* registra o espetáculo que, mais do que apresentar dez das 14 faixas do histórico disco de 1996, expande seu conceito, fazendo um chamamento também no repertório. A dimensão da herança do samba de Paulinho é dada por escolhas pouco óbvias de Paulo da Portela, Ismael Silva, Noel Rosa, Monsueto, Lupicínio Rodrigues, Nelson Cavaquinho, Wilson Baptista, Geraldo Pereira, Bide e Marçal, Claudionor Cruz, Ataulfo Alves. Paulinho também menciona Zé Kéti (antes de cantar "As Moças do Meu Tempo") e Cartola, antes de tomar coragem e enfim cantar em público "As Rosas Não Falam".

Sinal Aberto (com Toquinho)

BMG 1999

Gravado no Teatro João Caetano (RJ), o álbum registra a turnê que correu o país em 1998. Amigos de longa data, Paulinho e Toquinho mostram um entrosamento raro em projetos desse feitio. Juntos, entregam a parceria inédita "Caso Encerrado" e versões singulares de "Tempos Idos" (Cartola e Carlos Cachaça), "Na Cancela" (Dorival Caymmi) e "Tarde em Itapoã" (Toquinho e Vinicius de Moraes). Também trançam repertórios com charme, emendando "Turbilhão" com "Timoneiro", e "Nada de Novo" com "Que Maravilha". Toquinho soma seu violão finíssimo a "Choro Negro" e "Coração Imprudente", e rola uma linda homenagem a Canhoto da Paraíba em "Tua Imagem". Para fãs de Paulinho, um mimo extra: "Duvide-o-dó", uma de suas primeiras parcerias com Hermínio Bello de Carvalho.

Meu Tempo É Hoje

Biscoito Fino 2003

Reunião das gravações feitas para o documentário de Izabel Jaguaribe, realizado para celebrar os 60 anos de Paulinho. A pérola mais famosa é a versão superintimista de "Carinhoso" (Pixinguinha e João de Barro) com Marisa Monte e Paulinho ao violão. Outro tesouro é a interpretação rara de "Filosofia", de Noel Rosa, com direito a um informal "laraiá" no final . Mas há também participações de Elton Medeiros, Zeca Pagodinho, Velha Guarda da Portela e o grupo Nó em Pingo d'Água, além da joias em família como "Ruas Que Sonhei", com a voz de Amélia Rabello, e "Rosinha, Essa Menina", com o pai, Cesar Farias, e o filho, João Rabello. Na abertura, ele revisita "Meu Mundo é Hoje", reafirmando o que havia gravado em *Dança da Solidão*.

Acústico MTV

Sony BMG 2007

No tempo em que os DVDs eram o formato mais rentável da indústria, Paulinho da Viola fez, em inusitada parceria com a MTV, o segundo lançamento audiovisual de sua carreira (o primeiro, *Paulo César Baptista de Faria - Grandes Nomes*, saiu em 2006, com um especial gravado para a TV Globo em 1980). Editado também em CD com 15 faixas (seis a menos que o DVD), o registro passa em revista sucessos, mas inclui inéditas: "Talismã" (parceria com Marisa Monte e Arnaldo Antunes), "Bela Manhã", "Ainda Mais" (parceria com Eduardo Gudin, que demorou onze anos para ser terminada) e "Vai Dizer Ao Vento", premiada como Melhor Canção do Ano no Prêmio Tim de 2008 (que também consagraria Paulinho como Melhor Cantor e *Acústico MTV* como Melhor Disco).

Sempre Se Pode Sonhar (Ao Vivo)

Sony Music 2020

Um show de conceito singular, gravado no Teatro Fecap (SP), em 2006, que ficou guardado por 14 anos. Entre os muitos charmes estão a inédita "Ela Sabe Quem Eu Sou", despretensioso samba sincopado, e novidades da época, caso de "Para Mais Ninguém" (gravada por Marisa Monte em *Universo Particular*) e "Talismã", anunciada ainda sob "título provisório". Na bela faixa-título, Paulinho trabalha sobre uma melodia que classificou como "adoniraniana". Entre os choros, brilham clássicos como "Vibrações" (Jacob do Bandolim) e gemas autorais como "Vou Me Embora Pra Roça". E na emocionante "Fiz Por Você o Que Pude", de Cartola, Paulinho canta solerte o verso "eis que Jesus me *premeia*", com o erro que deixava Cartola envergonhado. Tudo certo ali.

REPRODUÇÃO

DEPOIMENTOS

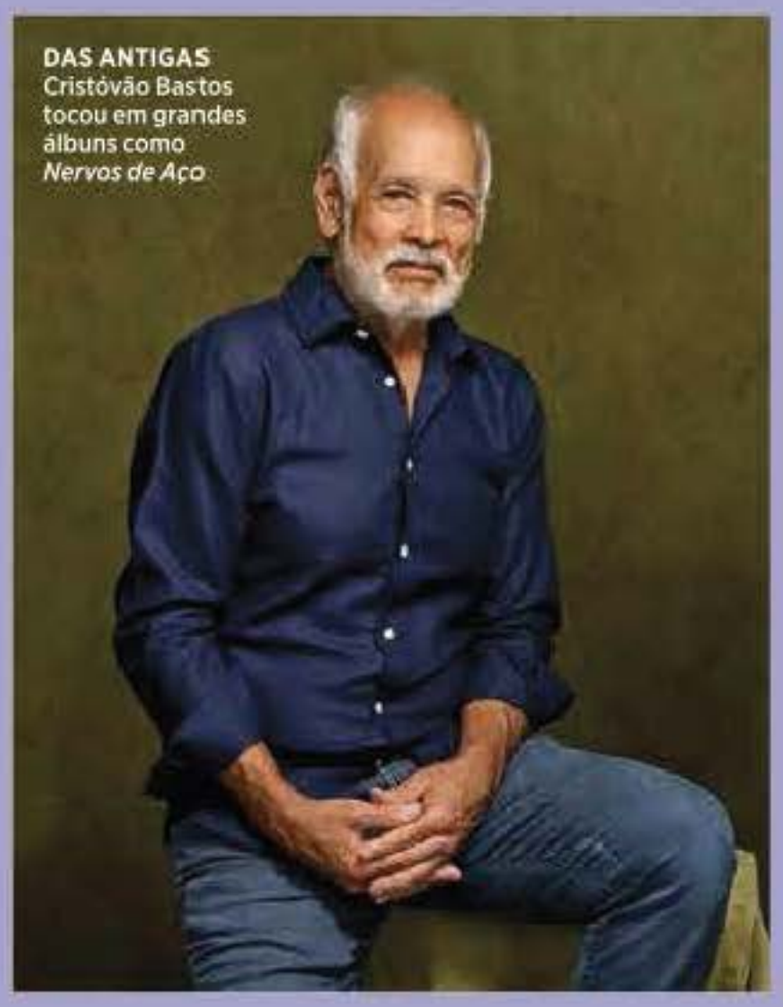
“Nossas vidas se cruzaram e desenvolvemos uma relação de parceria e amizade”

Por Marisa Monte

TUDO EM COMUM
Marisa e Paulinho se conectam pelo samba

"O Paulinho sabe tudo, não precisa de nenhum conselho"

Por Cristovão Bastos



DAS ANTIGAS
Cristóvão Bastos tocou em grandes álbuns como *Nervos de Aço*

Conheci o Paulinho da Viola lá por 1972. Eu tocava em uma boate em Copacabana onde muitos cantores se apresentavam. Um dia, ele foi lá. Começamos a conversar, foi uma afinidade natural, musical e pessoal. Daí, eu participei do show dele. No LP *Nervos de Aço*, já estávamos juntos no estúdio. Quando a gente se conheceu, minha esposa estava grávida. Ele é padrinho do meu filho, Alan.

Paulinho tem muito conhecimento de melodia, faz melodias muito bonitas. Também sabe muito do samba e do choro. Cria choros incríveis e ainda escreve letras de forma fantástica.

Fizemos muitos arranjos juntos, na camaradagem, em encontros na casa dele e na minha. Nas parcerias em composição, tem uma que considero um exemplo de cooperação e entendimento: "Um Choro Pro Waldir". Eu tinha dois compassos apenas. Um dia, na casa do Paulo César Pinheiro e da Luciana Rabello, fizemos o choro ali, em no máximo duas horas. Ele dava uma peruada, eu dava a minha... Uma melodia altamente elaborada, mas saiu nesse tempo.

Quando um crítico famoso questionou o fato de eu, tendo tocado na Banda Black Rio, estar ao lado dele no disco *Memórias Chorando* [*de 1976*], ele me disse uma coisa bacana: "Compadre, passa sempre pelo seu coração".

Ao longo da vida, o processo profissional às vezes afasta o artista, mas não a pessoa. Em todo esse tempo de amizade, só fizemos quatro choros. Eu brinco com isso sempre, ele ri. Mas eu tenho esperança de fazer mais um choro com ele. Quando eu estive internado em um hospital por oito dias, até reverter uma fibrilação, Paulinho ligou pra mim. Lembrei de um samba que tinha mostrado pra ele. Ele falou: "Poxa, eu podia dar uma catucada, botar uma letra". Eu disse: "Mas, compadre, a gente não pode esperar mais dez anos". E ele falou uma coisa que eu achei de uma sabedoria muito grande:: "Não, compadre, agora é cada vez mais lento". Está certo, não tem necessidade de correr. Se a gente fizer, fez.

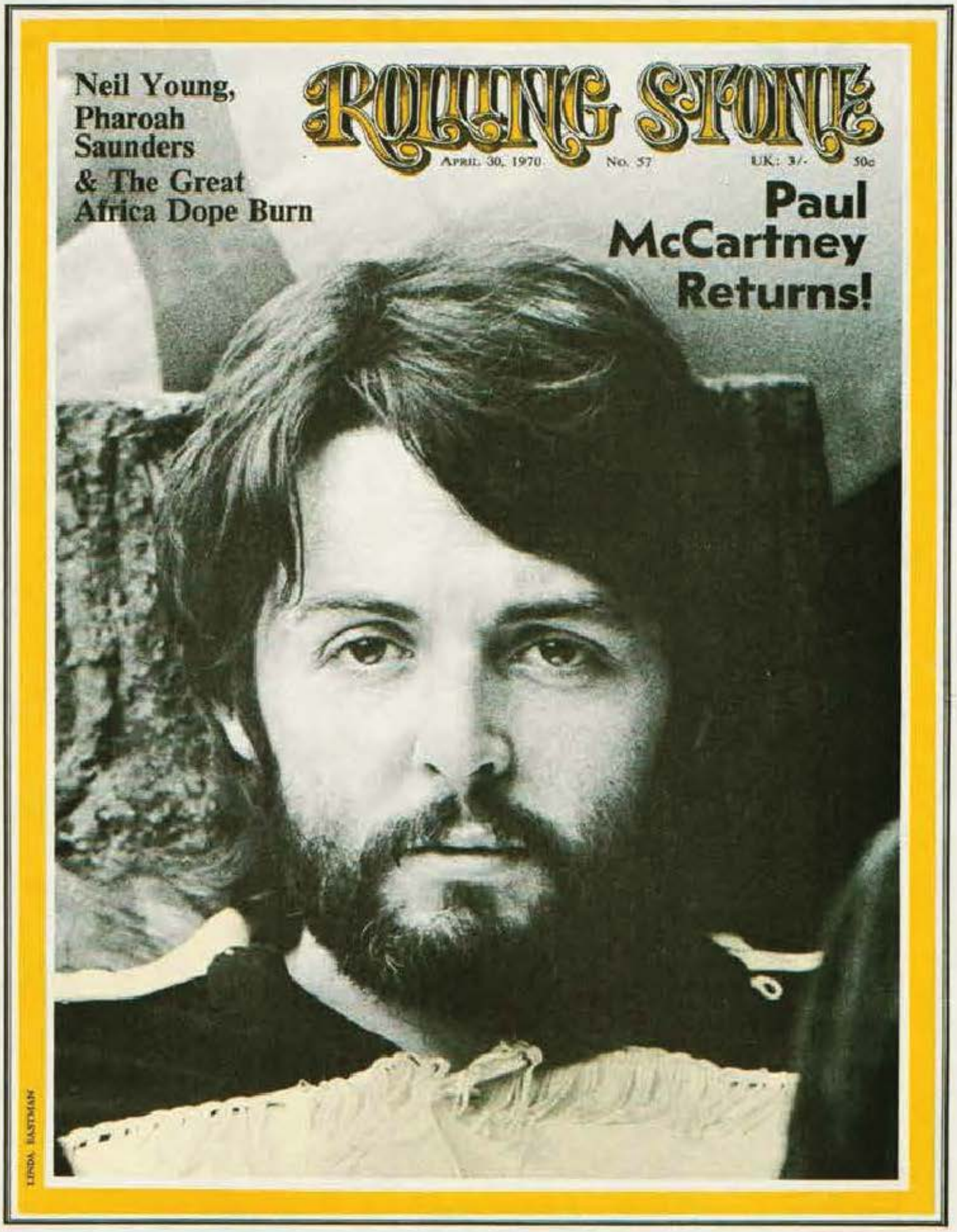
O Paulinho sabe tudo, não precisa de nenhum conselho. Nós é que precisamos que ele continue fazendo a arte dele. Como ele mesmo diz, sem pressa, mais lento ainda.

Paulinho nasceu no meio da música. O pai dele, Seu Cesar, era do mundo do choro, do Conjunto Época de Ouro. Conviveu com alguns dos maiores músicos brasileiros na infância, em casa, na intimidade. Na juventude, também conviveu com os grandes bambas do samba. Sua música é fina. Seus sambas, elegantes. Suas harmonias são ricas, suas melodias são complexas. Ele faz um samba único, sofisticado e original, um diálogo singular e pessoal entre o choro e o samba, fruto de sua vivência ímpar.

Conheci o Paulinho pessoalmente pela primeira vez no backstage de um show dele, no Teatro dos Quatro, no Rio de Janeiro. Fui apresentada pelo meu pai [*o engenheiro Carlos Monte foi diretor cultural da escola e é autor de um livro sobre a Velha Guarda*], que já o conhecia da Portela. Eu estava começando a cantar. A partir dali, nossas vidas se cruzaram várias vezes e desenvolvemos uma relação de parceria e amizade. Temos várias coisas em comum – o fato de sermos do Rio e amarmos o samba e a Portela. Somos reverentes em relação ao passado, gostamos de história.

Um dos maiores prazeres para mim foi passar algumas tardes ouvindo LPs na casa dele. Ele tem uma discoteca incrível e é um grande DJ. Fizemos shows [*começando com uma apresentação no Heineken Concerts, de 1997, no Rio, e culminando com a turnê* Paulinho da Viola Encontra Marisa Monte, *em 2017*] e gravamos. Acabamos nos tornando parceiros em uma música composta junto com o Arnaldo Antunes (*"Talismã"*). Amo o Paulinho. Para mim, é sempre uma alegria, algo inspirador ficar perto dele.

LED AVERSA/ DIVULGAÇÃO (PAULINHO E MARISA); NANA MORAES/ DIVULGAÇÃO (CRISTOVÃO)



REPORTAGEM PUBLICADA ORIGINALMENTE NA *RS EUA* #57 (ABR. 1970)
E REPUBLICADA NA *RS BRASIL* #50 (NOV. 2010)

Sozinho, Enfim

Em abril de 1970, Paul McCartney concedia uma de suas primeiras entrevistas como artista solo. O anúncio do fim dos Beatles seria feito ao mesmo tempo em que a *Rolling Stone* chegava às bancas. Apesar de não falar sobre o tema, ele não escondia sua insatisfação com a situação da banda

PAUL MCCARTNEY ESTÁ DE VOLTA, TEM UM ÁLbum novo saindo e algumas ideias sobre como levar uma vida feliz. O novo disco, *McCartney*, com lançamento previsto nos Estados Unidos e na Inglaterra para o dia 17 de abril, é um trabalho que Paul gravou sozinho ao longo dos últimos meses. Ele descreve as origens dessas músicas como algo que "começou em pedacinhos, incluindo letras e melodias de cinco anos atrás". A maior parte das gravações foi feita em casa. "Eu mesmo toco todos os instrumentos. Desde o início [*ainda nos Beatles*], quando o nosso baixista [*Stuart Sutcliffe*] morreu, eu fui encarregado do baixo. Mas, o tempo todo, eu só queria tocar guitarra e ser o solista, então foi isso que fiz no novo LP. E toquei todas as coisas que sempre quis tocar. Toquei baixo, bateria, guitarra, violão, piano, órgão, bongô e percussão e essas coisas – não existem mais muitos instrumentos além desses. Se você perguntar se eu toco violino e balalaica, a resposta é não."

"O único outro barulho no disco é a minha mulher ajudando nas harmonias. Nós nos divertimos muito juntos. Resolvemos que não queríamos contar para ninguém o que estávamos fazendo nem procurar qualquer gravadora. Fomos para o estúdio sem contar para ninguém, e isso é que é se sentir em casa no estúdio. Ninguém sabe a respeito disso e não tem

Por Jann S. Wenner

TRADUÇÃO: ANA BAN

Paul McCartney

RETA FINAL
Paul McCartney nas gravações do projeto *Get Back*, em 1969. O disco dos Beatles só seria lançado em 1970, com o nome *Let It Be*

ninguém no estúdio nem dando uma passadinha para pular para cima de nós com suas exigências."

"E foi simplesmente bacana voltar a trabalhar com a minha mulher!"

A seguir, a conversa completa com Paul, cobrindo os pontos citados acima e muito mais.

"O novo álbum eu gravei em casa, há alguns meses. Eu arrumei um gravador de fita para fazer as masters e fiz a maior parte em casa. A música começou em pedacinhos, incluindo letras e melodias de cinco anos atrás. É melhor fazer os vocais em casa porque não tem nenhum técnico olhando para você através do vidro. Algumas das músicas foram feitas em casa. Algumas das fitas foram feitas no estúdio. É um bom álbum e demorou dois meses para ficar pronto. Não quero dizer quais são os títulos [*das músicas*] nem o que está no LP. Uma coisa que eu percebi é que seria ótimo surpreender todo mundo. Falam tanto antes que, quando finalmente acontece, quando o álbum finalmente sai, todo mundo já sabe tudo sobre ele. Acho que vai ser mais legal receber o álbum sem saber o que ele vai ser. É mais legal se for surpresa."

Qual é a diferença entre tocar sozinho e tocar com outras pessoas?

Basta dizer que são duas coisas completamente diferentes. Quando você toca sozinho, acaba se envolvendo como eu imagino que um pintor deve se envolver com fazer uma coisa e apenas aquilo. Quando outras pessoas estão envolvidas, isso obviamente significa que você vai ter de ouvir muitas outras decisões, pesá-las e então chegar à sua própria decisão, a menos que você seja simplesmente capaz de concordar com tudo que todo mundo diz, coisa que eu não sou. Então, essa é a principal diferença – você se aborrece menos tocando sozinho do que tocando com qualquer outra pessoa, na verdade. Mas também obviamente fica faltando a atividade do outro – não é tão rápido quanto o outro [*modo de se fazer música*]. Tocar sozinho meio que é uma coisa mais lenta, mais metódica. É o oposto de tocar com outras pessoas – é assim que é.

A que tipo de coisas diferentes isso leva?

É só um método de trabalho. Acho que os resultados musicais parecem iguais para mim, porque o meu objetivo é o mesmo. Eu ainda gosto do mesmo tipo de música, eu ainda tento realizar o mesmo tipo de música que tentaria se estivesse tocando com os Beatles. A mesma coisa exatamente na minha cabeça. Eu ainda escuto a mesma melodia com o mesmo arranjo, e essa melodia e esse arranjo eu tento e realizo. É assim que funciona.

Você pode contar alguma história interessante a respeito de como algumas músicas ganham forma?

Posso. O que estamos fazendo a esse respeito é que pegamos algumas pessoas no escritório [*Apple*] para fazer algumas perguntas só no papel, sabe como é, e elas mandaram para a nossa casa e eu só as preenchi como se fosse uma prova, como uma coisa de escola, então é um tipo de entrevista.

Onde isso vai parar?

Estamos fazendo um kit com o álbum, que é um negócio de informação. Deve ser legal receber, do jeito que estamos planejando. Todas as respostas dessa coisa que estamos fazendo na verdade devem estar no disco e no que está em torno dele. Essa é a ideia, por isso que é divertido.

APPLE CORPS/COURTESY OF THE EVERETT COLLECTION

É só meio que jogar uma coisa em cima de você. Mas eu não vou contar nada para você até estar pronto, porque eu não vou ser capaz de explicar.

Tem alguma balada no disco que seja tão forte quanto "Let It Be" ou "Hey Jude"?

É, acho que tem, sim. Nunca dá para saber. Eu estava morto de preocupação quando "Hey Jude" saiu, porque podia não ser boa. Eu não tinha certeza se era boa ou não. Eu nunca sei. Mas eu sei que neste disco tem algumas faixas ótimas.

Como você se sente a respeito da Apple agora?

A Apple é o escritório e, no momento, eu não vejo muita graça em escritórios. Nunca achei. Eu só gostava quando era novidade. Eu acordei um dia ao telefone e eu estava falando e não queria dizer nada do que estava dizendo. Ouvi a mim mesmo fazendo negócios. Mas eu não queria aquilo. A Apple é uma boa empresa, e vai bem, mas simplesmente não me interessa. Assim como a EMI e a Capitol não me interessam. Estou ficando de saco cheio de negócios e de homens de negócios. Para mim, o interessante agora é a vida caseira. Tenho duas filhas, uma mulher há um ano e tudo [*do que preciso*] em casa. Eu adoro ficar em casa e eu adoro a música. Isso é o que mais me interessa, e não estou em busca de mais nada para me interessar.

O que você pensa agora a respeito da coisa toda de "Paul is dead" [Paul está morto]?

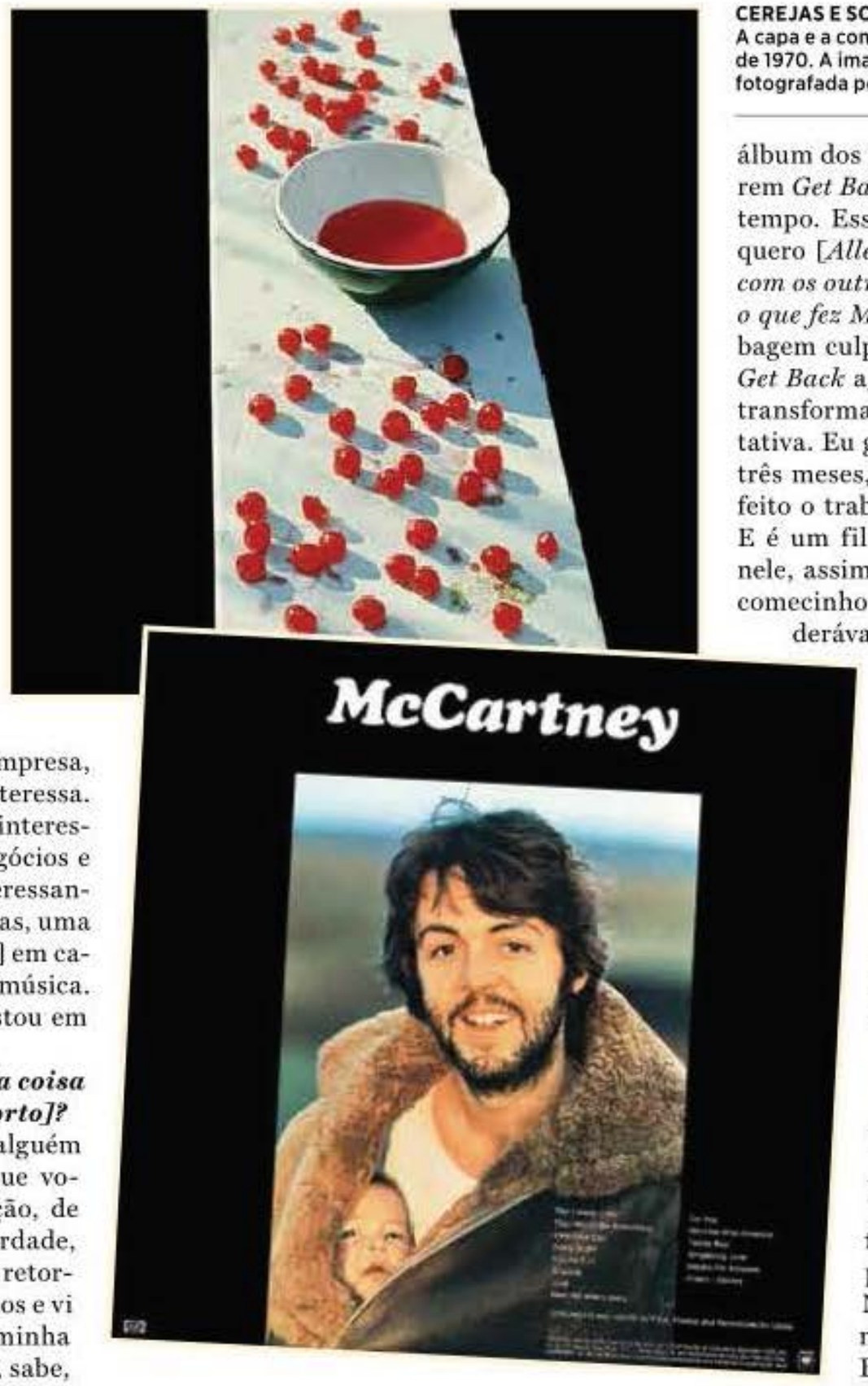
Eu não consegui entender. Primeiro, alguém disse: "Tem um boato circulando de que você está morto". A minha primeira reação, de verdade, foi pensar: "Maravilha". De verdade, igual ao James Dean. Eu imediatamente retornei ao subúrbio de quando eu tinha 15 anos e vi a coisa de James Dean se desdobrar na minha frente. Eu simplesmente fiquei contente, sabe, porque eu sabia que não estava morto. Então eu só fiquei observando a peça teatral se desenrolar. O único momento que foi infeliz foi quando chegamos à Escócia.

Foi na Escócia que você chegou ao ponto de deixar de enxergar o humor naquilo?

Ah, não, na verdade eu nunca enxerguei. A primeira vez [*a notícia*] veio do escritório, e alguém disse: "Você está morto". Então eu pensei: "Bom, isto é engraçado, isto é James Dean, blablablá". E esqueci. Daí eu vi em um jornal e pensei: "Hum, bom, continua sendo interessante". Cheguei à Escócia e as pessoas começaram a interferir, porque na Escócia as pessoas são enxeridas mesmo, e se são homens da imprensa [*repórteres*], eles enfiam o bedelho ainda mais. Falando de modo geral, passou a não ser engraçado. Mas eu sou capaz de rir disso agora, pessoal.

Vai haver outro álbum dos Beatles?

Ninguém falou nada a respeito de fazer outro álbum dos Beatles. Não gosto do fato de segurarem *Get Back* [*que depois virou* Let It Be] tanto tempo. Essa é uma das razões por que eu não quero [*Allen*] Klein [*o empresário que assinou com os outros três integrantes e, eventualmente, o que fez McCartney sair do grupo*]. É uma bobagem culpá-lo, mas o fato de segurar o álbum *Get Back* agora virou piada. O LP vai acabar se transformando em piada, porque há uma expectativa. Eu gostaria de ter visto o lançamento há três meses, e agora eu já nem me lembro de ter feito o trabalho. Já o filme de *Get Back* é bom. E é um filme de verdade. Os problemas estão nele, assim como os momentos felizes. Bem no comecinho dos Beatles, nós meio que nos considerávamos uma democracia. Mas nada era levado a voto – a química entre nós quatro fazia com que as decisões fossem naturais. John dominava o grupo nas tomadas de decisão, e John e eu dominávamos o grupo do ponto de vista musical. O que aconteceu agora é que nós quatro nos tornamos indivíduos muito fortes, independentemente. Agora tem de ser uma decisão do quarteto. Tem de haver votação e ser uma coisa mais democrática.



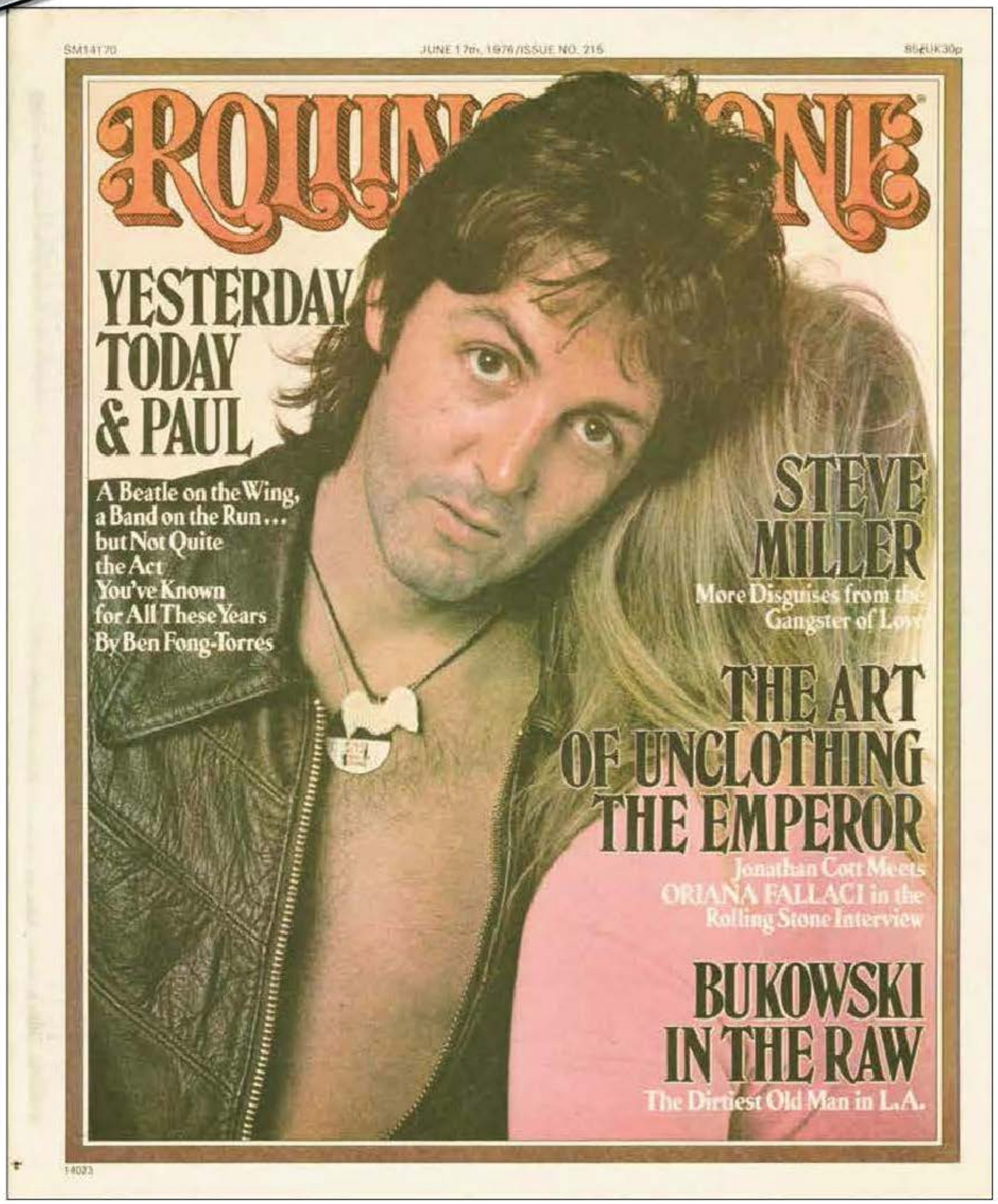
CEREJAS E SORRISOS
A capa e a contracapa de *McCartney*, lançado em abril de 1970. A imagem de Paul com a sua filha, Mary, foi fotografada por Linda, sua esposa e colaboradora

E a sua relação com John? Ele me disse que faz dois meses que vocês não se falam.

Na verdade, eu não sei. Normalmente, eu ligaria para ele ou iria até Weybridge [*onde Lennon morava*] e faria uma visita, como já fiz muito no passado. Eu era esse tipo de pessoa. Mas agora eu nunca mais saio e não me dou mais ao trabalho de procurar. Eu prefiro estar na cama a ir para casas noturnas. Ele não me ligou e eu não liguei para ele, mas isso não quer dizer nada. Nós não brigamos. No momento, nenhum de nós está com vontade de falar um com o outro, na verdade. Se nós nos esbarrarmos na Apple ou se estivermos fazendo um disco, eu vou falar com ele, mas, de outro modo, eu realmente não ligo para ele. Eu realmente não penso sobre o assunto. A gente vai se encontrar quando a gente se encontrar. E eu o amo do mesmo jeito.

"Nós quatro nos tornamos indivíduos muito fortes", diz McCartney, sobre a mudança nas decisões dentro dos Beatles

REPRODUÇÃO



REPORTAGEM PUBLICADA ORIGINALMENTE NA *RS EUA* #215 (JUN. 1976)
E REPUBLICADA NA *RS BRASIL* #50 (NOV. 2010)

RENASCIDO NO ROCK AND ROLL

Quando o Wings, o então novo grupo de Paul McCartney, embarcou para sua primeira turnê norte-americana, os Beatles já haviam encerrado a carreira havia mais de meia década. Em 1976, as diferenças pessoais e legais estavam quase resolvidas. Mas o que encerrava uma fase também levava a um novo desafio: lutar contra os boatos da volta da banda e provar que o Wings era uma evolução na carreira de McCartney

Bom, com toda a certeza, soa bem rock and roll, mesmo que seja o Wings. Jimmy McCulloch, ex-Thundercap Newman, e Denny Laine, ex-Moody Blues, esquentam as guitarras. Joe English, ex-nada, é um êxtase na bateria explosiva. Linda McCartney, ex-fotógrafa, dedilha um amontoado de teclados e é responsável por todos os efeitos sonoros que nós aprendemos a amar nos álbuns do Wings. E Paul McCartney, ex-Beatle, conduz a banda toda, mais uma seção de metais de quatro integrantes que adiciona gingado e emoção. Ele navega no baixo enquanto Laine e McCulloch fornecem o peso; no piano, ele batuca "Lady Madonna" e "Live and Let Die", de volta ao baixo, ele berra, buscando um pouco daquela inspiração de Little Richard, em "Beware My Love" e "Letting Go". E, depois de um número especialmente encorpado e com batida marcante, ouve-se um grito de Laine ou de McCartney: "Rock and roll!"

E o Wings recebe toda a reação do rock: gente no meio do público de repente ergue o braço com o punho fechado para fazer sua saudação, cortando o ar com assobios agudos, soltando gritos de alegria para comemorar cada uma das cinco músicas dos Beatles que são oferecidas, soltando pedidos de bis ferozes, iluminados por fósforos e isqueiros. Esta é a primeira turnê de Paul McCartney pelos Estados Unidos desde 1966, quando ele ainda era um "você-sabe-o-quê". Junto com John, George e Ringo, ele deve ter detestado o público, as tempestades berrantes de calcinhas molhadas que choveram em cima deles em todos os lugares, do Shea Stadium (em Nova York) ao Candlestick Park (em São Francisco). Agora que a falência da Apple, a separação dos Beatles, os processos e as fofocas ficaram quase totalmente para trás, McCartney se pega retomando os velhos tempos, convidando as pessoas a bater palmas e bater os pés, acenando e posando para o público que está atrás e do lado do palco. Mas aqui nos Estados Unidos, em 1976, poucos tentam invadir o palco; o esquema de primeiros socorros permanece sem uso; os seguranças acabam abaixando o volume do rádio para poderem ouvir melhor o show. Os únicos berros remanescentes da beatlemania se fazem ouvir no começo, quando McCartney emerge da escuridão. A música que ganha os gritos – uma manifestação absoluta, aliás – é a mais calma entre todas as dos Beatles...

Sábado, 8 de maio: no piso principal do Olympia Stadium, em Detroit, Michigan, um lugar bem malcuidado, um rapaz fica gritando para as pessoas a sua frente se sentarem. Estávamos no set acústico, com Laine, McCulloch e o casal McCartney acomodados em cadeiras de palha, exceto Linda tocando violões. Depois de algumas canções, Paul McCartney fica sozinho no palco e se prepara para "Blackbird". O sujeito na plateia – parece que ele viu o primeiro show na noite anterior – está com jeito de saber o que está por vir. "Sentem!", ele berra. "Sentem, seus porras!" Então ele se vira para um amigo e explica a urgência de seu pedido. O tom de voz abaixa para o tom de conversa e ele soa racional: "Eu quero ver 'Yesterday'", ele diz.

"Se você quer os Beatles, vá ver o Wings."
George Harrison, novembro de 1974

Por Ben Fong-Torres

TRADUÇÃO: ANA BAN

PAUL MCCARTNEY

PAUL MCCARTNEY NÃO SE INCOMODA DE RE-tomar "Yesterday", mas hoje ele está empenhado em dois objetivos: a aceitação do público e da imprensa do Wings como banda, e não como apoio para um ex-Beatle, e o reconhecimento por parte dessas duas mesmas instituições difíceis de que o Wings (e Paul) é rock, não pop. Mas McCartney tem algumas dificuldades. Em primeiro lugar, ele foi um Beatle; isso ele não pode mudar nem negar. E ele não faria isso, de todo modo. "Eu sou fã dos Beatles", ele diria mais tarde. "Quando John estava dizendo, há uns dois anos, que era tudo porcaria, que era só um sonho, eu sei do que ele estava falando, mas, ao mesmo tempo, eu estava lá sentado, pensando: 'Não foi assim'. Era um sonho, tanto quanto qualquer outra coisa é; tanta porcaria quanto qualquer outra coisa é. Na verdade, era menos porcaria do que um monte de outras coisas." E ele concorda com a equação que Harrison faz em relação ao Wings: "Eu não colocaria apenas assim. Eu diria que, 'se você quer o Wings, vá ver o Wings; se quer os Beatles, assista a um filme antigo'. Mas eu provavelmente tinha a cabeça mais voltada para o trabalho dos Beatles do que o resto. Eu costumo ligar para as pessoas e dizer: 'Vamos trabalhar agora' ou 'vamos fazer isto'. Então, suponho que seja justo dizer que isto já estava mesmo na minha bagagem e eu simplesmente continuei fazendo a mesma coisa. Já George... Ele só fez uma faixa em *Sgt. Pepper*, ele não apareceu para muitas outras coisas, porque realmente não estava muito interessado. Eu continuava muito interessado". Segunda dificuldade: McCartney é bonitinho. E, aos 33 anos, não exibe nenhum dos sinais que facilitariam – digamos, por exemplo, que o rosto está mais cheio... Mais carnudo... arredondado pelos anos. Mas, com pouquíssimas exceções (se forçar um pouco, Peter Frampton e Suzi Quatro vêm à mente), pessoas bonitinhas não têm tanta credibilidade quanto roqueiros angustiados, cheios de raiva e com muita cerveja na cabeça.

Outra dificuldade é que McCartney compõe, canta e produz à maneira do pop. Não que ele queira fazer assim: "Estamos tentando fazer com que soe o mais pesado possível", ele diz. "Mas, às vezes, não dá para conseguir no estúdio a mesma coisa que se consegue ao vivo." Além disso, ele é homem de família – casou-se em 1969 com Linda Eastman, que adotou seu sobrenome. Ele não fica exatamente louvando a mulher, mas ela está lá nas capas dos discos, e está lá no palco. As filhas (Heather, 13 anos, de seu primeiro casamento; Mary, 6; e Stella, 4) costumam ir junto nas turnês do Wings, e esta aqui é organizada em parte para atender a situação familiar. A família McCartney, os integrantes da banda e os auxiliares mais próximos localizam-se em quatro cidades-base (Dallas, Nova York, Chicago e Los Angeles) e viajam a partir delas para as apresentações (31 shows em 21 cidades), a bordo de jatinho particular. Isso economiza em hotel, aeroporto e o desgaste geral, e mantém a família junta. Mas um fotógrafo que está acompanhando a turnê considera essas idas e vindas limitantes. "Até agora estou fotografando imagens arquitetônicas, mais prédios. Eles não saem muito, para dizer a verdade", ele diz.

E, finalmente, nada – nenhuma nova banda que ele seja capaz de criar – pode concorrer com os Beatles. Disso ele sabe bem e, como aconselhou com muita paciência a um jovem repórter da rede de televisão NBC: "Talvez isto aqui não seja os anos 60, mas nada mais é os anos 60, a não ser os livros de história. Estamos nos anos 70, e é bacana e está rolando. E é só que... aproveite bem". McCartney e a mulher e a banda aguentaram seis anos de críticas e mal-entendidos. Eles se consolam apenas com os compradores de discos e músicas como "Hi Hi Hi", "My Love", "Helen Wheels", "Jet", "Band on the Run", "Junior's Farm", "Listen to What the Man Said" e "Letting Go" venderam milhões. Isso sem mencionar sete álbuns, cinco com o nome de Wings. Mas o sucesso comercial – o maior e mais consistente entre todos os ex-Beatles – não basta. O músico diz que ignora as críticas: para cada golpe, ele explica, tem alguém que adora as coisas dele. Ele se refestela lembrando aos repórteres como o crítico Richard Goldstein destruiu *Sgt. Pepper*. Mas ele não é casca grossa, de jeito nenhum, a ponto de escrever "Silly Love Songs", uma resposta ao desprezo por sua música, como se fosse só bobagem pop. E Linda há muito tempo é maltratada, relegada à posição de uma groupie que tirou a sorte grande em seu tempo de fotógrafa na cena do Village e do Fillmore, em Nova York. Como musicista e integrante do Wings, foi desprezada como uma... sortuda – e dá para entender por que ela fica na defensiva.

"SE VOCÊ QUER VER O WINGS, VÁ VER O WINGS; SE QUER OS BEATLES, ASSISTA A UM FILME ANTIGO", DIZ PAUL MCCARTNEY

NA PASSAGEM DE SOM ANTES DO PRIMEIRO dos dois shows em Detroit, Linda me mostra os teclados dela, instrumentos que aprendeu a tocar depois de se casar com McCartney. Em cima do piano elétrico estão um sintetizador ARP e um mini-Moog, que ela toca na abertura de "Venus and Mars". Botões estão marcados como "controladores", "banco de oscilação", "mixer", "hora da decadência" e "modificadores para a hora do ataque". E se isso já não é bastante confuso, aqui, de frente para o público, está o mellotron, carregado com loops em fita que são ativados por chaves de apertar. Alguns momentos mais tarde, em uma conversa com Denny Laine, a hostilidade de Linda se apresenta (e não pela primeira vez). Estamos falando de "Silly Love Songs" como uma reação à crítica. "A gente reage a ela", ela diz. "Mas eu preferiria viver sem isso. Eu tinha uma vida sem isso antes, e achava bem legal. A gente recebe críticas na escola. Quando sai da escola, você quer ser livre." Laine completa: "Nós somos críticos muito bons de nós mesmos. Não precisamos de todos esses desocupados para vir aqui nos dizer: 'Ei, cara...'" Eu ouso dizer que o processo deles parece ser um tanto insular, sem espaço para reverberação nem opiniões de fora. "Nós sempre sabemos o que está errado", diz Linda. "Em cada álbum, sabemos o que deu errado." Laine completa informando que, durante as sessões de gravação, sempre há amigos que aparecem por lá e dão suas opiniões. "Então, nós conhecemos muito bem a nossa posição." Laine conversa conosco mais um minuto a respeito do Wings e dos resquícios da beatlemania: "O principal a nosso respeito é que desejamos ser capazes de trabalhar no palco sem muita adoração, se é que você me entende. Preferimos trabalhar para conquistá-la". Segundo ele, boa parte do público ainda reage por reverência a um Beatle. "Eles ficam embasbacados, sabe, com Paul. E isso é meio que um saco."

DOMINGO, 9 DE MAIO: PAUL MCCARTNEY acaba de chegar a Toronto, vindo de Nova York, e disparou, em uma das cinco limusines de costume, para a área de backstage no Maple Leaf Gardens. São 18h20; o show está marcado para as 20h e ele tem marcada uma cerimônia de entrega de disco de platina e de ouro pela Capitol Records/EMI do Canadá, entrevistas com a CBC-TV, duas estações de rádio, um jornal de Toronto e a *Rolling Stone*. E ele precisa jantar. Mas a passagem de som apressada em Detroit estragou o primeiro show lá, e ele não vai permitir que isso aconteça novamente. Ele sai do Cadillac Fleetwood, olha ao redor, pergunta para a pessoa mais próxima onde fica o palco e se dirige para lá.

Vestido com o modelo que sempre usa fora do palco – camisa com estampa havaiana berrante, com a barra escapando por baixo de uma jaqueta de couro curta, calça jeans não desbotada e sapato com sola de borracha – ele salta do baixo para os teclados para as guitarras para a bateria, batendo freneticamente, até perder uma baqueta. Então ele se ocupa atrás da mesa de som para checar outros microfones e instrumentos. Ele trabalha meticulosamente e, quando termina, são 19h20. A Capitol e os entrevistadores estão esperando desde as 17h, mas Paul parece sinceramente despreocupado. Depois de um intervalo de dez minutos e um papinho com o empresário, ele faz um sinal para que nós entremos no camarim, para uma entrevista em ritmo acelerado que se estende até o minuto em que ele precisa se trocar e vestir as roupas de palco, um terno preto com lantejoulas nos ombros. Ele mastiga uma coxa de frango frita e agita as mãos de maneira expressiva e livre para enfatizar certos pontos.

Começamos com a reclamação de Laine – a respeito de a plateia reagir mais por adoração a Paul do que por apreciação da música. "Não acho que isso aconteça tanto agora", ele diz. "Acho que é isto que

BANDA EM FUGA
Linda, Paul e Denny Laine, o núcleo-duro do Wings, gravam em Londres, em 1973

esta turnê está fazendo. Talvez eles tenham vindo um pouco assim – e não se pode fazer nada em relação a isso – mas, nesta turnê, todo mundo diz, no backstage, depois do show: 'Viemos aqui e estávamos esperando uma coisa, mas na verdade é muito diferente'. Acho que as pessoas se pegam começando a olhar para Denny e Jimmy e Linda e Joe e pensam, 'Bom, não é o que eu esperava'."

"Na década de 60", ele prossegue, "no principal período dos Beatles, havia berros o tempo todo. E eu gostava disso na época, porque era a característica do período. Eu costumava achar que aquilo era meio parecido com um jogo de futebol. As pessoas só vinham para torcer, a torcida se transformava em berros quando traduzida por garotas. As pessoas costumavam dizer: 'Ah, mas que chatice, porque assim ninguém consegue escutar a sua música'. Mas em parte do tempo era bom que ninguém conseguisse porque... sabe como é, era muito difícil tocar parte do tempo, e qualquer banda da época pode atestar isso." As respostas de McCartney saem facilmente, ele se acomoda nelas, estica as frases, parece inconsciente de toda a agitação a seu redor. "Eu achei que, quando fosse sair em turnê de novo, talvez fosse vergonhoso se as pessoas ficassem escutando em vez de berrar. David Essex fica falando todo animado sobre o público britânico."

McCartney abre um maço novo de cigarros – a marca é Senior Service –, acende um e prossegue: "Existe uma sensação de que eu deveria me incomodar se as pessoas vêm para me ver como um Beatle. Mas eu realmente não me importo. Elas vêm me ver; eu não descarto isso. Não importa por que vieram, o que importa é o que pensam quando voltam para casa. Não tenho certeza, mas fico com a sensação de que elas saem pensando: 'Ah, bom, é uma banda'. Assim elas se acostumam. Acho que a imprensa, a mídia está um pouco atrasada no tempo, pensa demais nos Beatles. E acho que a garotada sai bem mais animada do show do que a crítica que vai ler no dia seguinte".

A imprensa, no entanto, parece estar entrando no clima. Em diversas manhãs seguintes, resenhas falaram sobre a descoberta dos críticos: de que o Wings é uma banda de rock and roll. O *The New York Times* esteve presente à primeira apresentação, em Fort Worth, e o classificou como "com um bom acabamento de impressionar, mas vigoroso" e mais "ousado" do que era de se esperar. A *Newsweek* parece ter esquecido que o Wings tem uma pilha de seis discos de ouro e declarou: "Paul McCartney tinha provado que era capaz de vencer sozinho". "A ideia toda por trás do Wings", diz McCartney "é ter uma banda de turnê. Então, nós somos só uma banda, e não o mito todo dos Beatles". Mas, por mais que ele deseje ser apenas integrante de uma banda, e por melhor que a banda seja, a maior parte do público está ali para ver um homem só. Dá para ver pela explosão de flashes de câmeras em todo o auditório quando chega o momento de McCartney ficar sozinho no palco. E pela explosão subsequente detonada pelo pessoal que deseja captar o momento de fato em que McCartney canta "Yesterday". O Wings é um grupo de músicos de talento, principalmente com Laine e McCulloch. Mas os Beatles passaram a ser considerados gênios no estúdio. Fico imaginando se Paul sente falta dos outros três como tábua de ressonância. Ou será que Linda e Denny tinham razão quando disseram que eles sempre sabiam "o que deu errado" em cada álbum?

Ele sente falta dos Beatles, sim, ele diz. "Não sei sobre a parte da genialidade, mas, sim, acho que os Beatles eram uma coisa bem igualitária... É, eu costumava me preocupar um pouco mais com isso, meio que dizendo a Linda: 'Olhe, eu sei que Denny é bom, mas ele ainda não está bem acostumado comigo. Será que eu vou ter coragem de oferecer este riff a ele? E se ele recusar?' Existe certa reserva. Mas, de novo, você consulta o seu oráculo interior e ele lhe diz que, bom, é o tempo que faz isso. Não dá para pegar um bebê e fazer com que tenha 14 anos da noite para o dia. Agora todo mundo está respondendo um pouco melhor. Então eu só agradeço às estrelas da sorte por ter permanecido."

Mas a democracia, como McCartney sabe, tem seu preço. "Você está abrindo a porta a outras possibilidades, e, na verdade, foi meio isso que acabou com os Beatles. A liberdade para as personalidades fazerem. Eu comecei um grupo, eu coloquei a minha mulher nele, levei as crianças para a estrada, só porque é assim que eu me sinto." A imagem da família McCartney não parece incomodar nem afetar qualquer outro integrante da banda, mas McCartney parece sensível em relação a seus efeitos sobre o público do Wings e

MICHAEL PUTLAND/GETTY IMAGES

PAUL MCCARTNEY

sobre a imagem da banda. O público, ele diz, é "mais ou menos a faixa etária que vai a shows – a garotada – e, conosco, ela se estende para gente mais velha que ouvia os Beatles e que continuou direto. E acho que temos um pouco de público-família, porque a maneira como Linda e eu vivemos é bem certinha, de certo modo. Então acho que as pessoas talvez se identifiquem por terem filhos e por criá-los mais ou menos da mesma maneira – meio que liberal, tipo um jeito de 'agora', e não..." Paul parece momentaneamente acanhado. "Parece horrível, não é mesmo?"

Surpreendentemente, o público é, como Paul observou, o normal de um show de rock, tem mais cadeiras de roda do que carrinhos de bebê e nenhuma cesta de piquenique nem um paletó esporte à vista. E ninguém parece se perturbar com o fato de que o líder do Wings não está à solta, como Robert Plant ou Roger Daltrey ou Mick Jagger parecem estar. E mesmo que sejam casados, eles não exibem a esposa no palco consigo. "Eu costumava pensar nisso quando nós nos juntamos, com Linda no grupo. 'Ah, agora chega de groupies! Todo mundo vai achar que nós somos os maiores velhos caretas – droga! Casados! Meu Deus, a gente podia pelo menos só morar junto ou algo assim – então seria um pouco moderno.' Daí você percebe que não faz diferença. As pessoas realmente vêm mesmo por causa da música. No começo, parecia estar lá em cima com a esposa e não só com amigos ou pessoas associadas ao jogo. Mas acho que o legal é que parece fazer parte de uma tendência, de todo modo, em que as mulheres estão participando um pouco mais, as famílias são um pouco mais bacanas do que eram. As coisas mudam."

Um ano e um inverno atrás, outro ex-Beatle saiu em turnê e, para ser gentil, fracassou. George Harrison tinha maturidade, sinceridade e as melhores intenções a seu lado. Ele apreciava os Beatles e seu papel no fenômeno, disse, mas tinha crescido, mudado, e não queria ficar vivendo no passado. E, para mostrar a todo mundo como ele sentia tudo isso com firmeza, ele fez um show de duas horas e meia, pontuado por música indiana. Ele cantava quatro músicas dos Beatles, mas só aceitou a ideia depois do incentivo ativo dos colegas músicos na turnê. Ele trocou a letra de três das quatro músicas dos Beatles, e os novos arranjos (junto com a voz cansada e rouca de George) as transformaram em coisas que mal se assemelhavam às canções que tantas plateias queriam escutar.

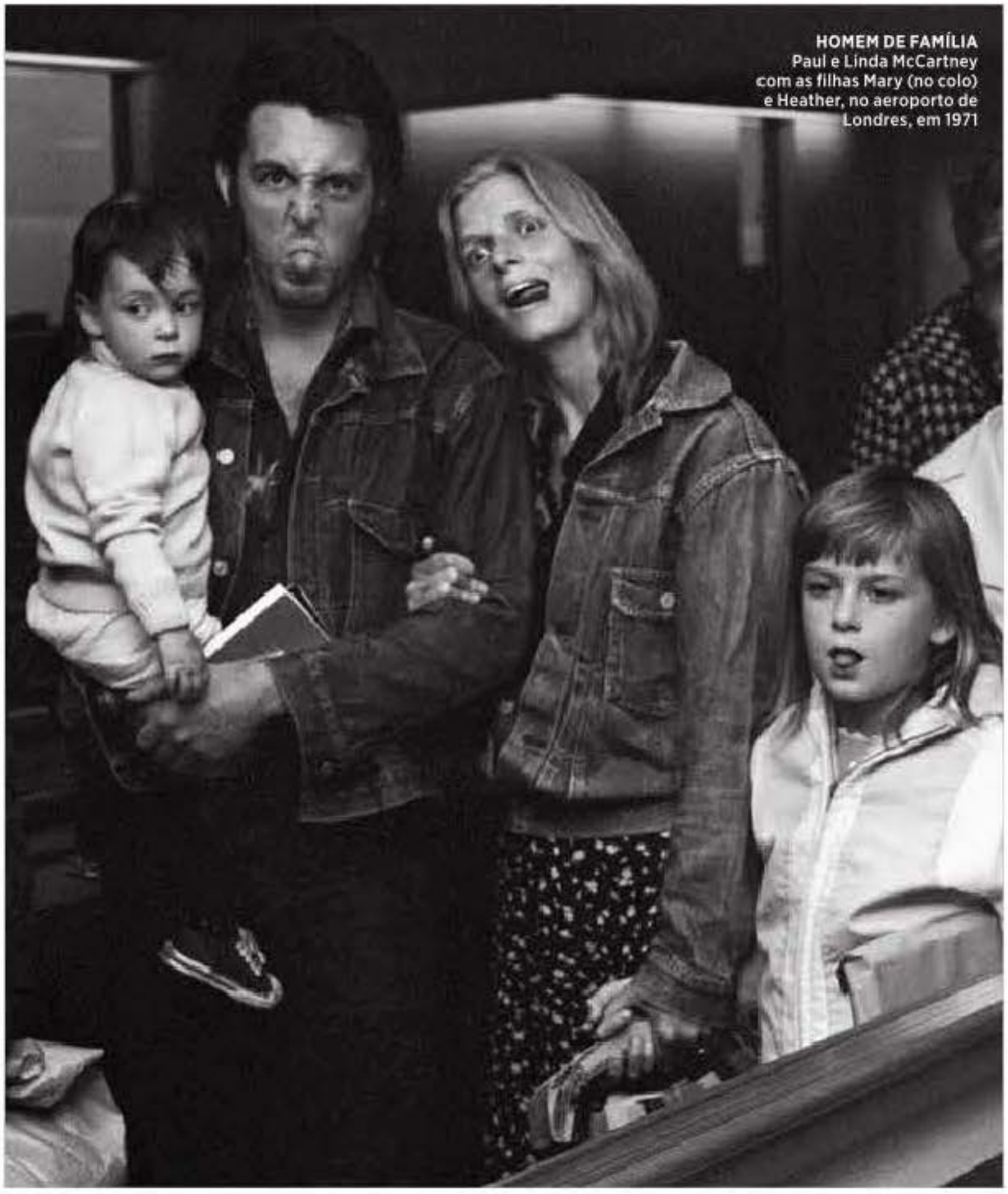
Paul e Linda foram à apresentação de Harrison no Madison Square Garden, Paul disfarçado com uma peruca afro, óculos escuros e bigodão de morsa. "E nós adoramos", ele diz. Ele concorda que George Harrison tinha todo o direito, apesar do preço a pagar junto à crítica, de dizer: "Eu sou assim agora". Segundo McCartney, as pessoas têm uma certa atitude em relação aos Beatles. "Tinha uma moça de férias e nós conversamos com ela. Ela é uma garota britânica média mesmo, e ela meio que resumiu a visão que tinha dos Beatles: uns carinhas de Liverpool, adoráveis, animadinhos, cantando músicas fofinhas... E daí drogas! E eles todos enlouqueceram com as drogas. E esse foi o fim da história para ela. Bom, isso é meio bobo. E acho que tem muita gente que chega para os shows novos com essa atitude. 'Ah, bom, eles na verdade não podem ficar ali, se já foram os Beatles.' Você simplesmente tem que dizer: 'Bom, eu sou assim agora, desculpa aí, pessoal'. *Sgt. Pepper* foi uma grande mudança em relação ao álbum anterior a ele. Era o que nós éramos na época. Então acho que George simplesmente está aceitando tudo com muita naturalidade e dizendo: 'Este sou eu'."

McCartney já disse que não quer começar a criticar Harrison, mas o produtor que existe dentro dele finalmente vence a batalha: "Se eu fosse o produtor e o empresário dele naquela turnê", ele diz, "ia pedir para cantar mais canções pelas quais ele era conhecido. E também para se ater ao arranjo um pouquinho". McCartney assume expressão benevolente. "E, a isso, ele provavelmente diria, 'Vai cagar', e boa sorte para ele." Mas ele completa: "Eu compreendo a atitude dele, totalmente". Nas primeiras turnês do Wings – um negócio limitado, a bordo de um ônibus, que passou por universidades britânicas em 1972, com um braço europeu maior em 1973 –, "nós fizemos a mesma coisa. Nada de Beatles. Vou dizer a verdade: era doloroso demais. Era um trauma enorme. Cantar uma música dos Beatles era mais ou menos como reviver um sonho bizarro. Um dos caras que nos promoveram naquela turnê europeia disse: 'No fim, você devia chegar com um violão e fazer 'Yesterday'. Eu pensei: 'Ai, meu Deus, eu não consigo encarar'. Porque tinha um monte de sujeira no ar, sabe? Nós passamos um tempo brigando, tinha muita gente nos envenenando um contra o outro, principalmente um homem que deve permanecer anônimo". O homem em questão, é claro, era Allen Klein, que passou a ser o empresário de John, George e Ringo em maio de 1969, por cima das reclamações de McCartney. À medida em que as tensões no estúdio cresciam, à medida que a Apple ia desmoronando, à medida que Ringo, John e Paul anunciavam ameaças de separação, McCartney desconfiava que Klein estivesse pegando mais do que deveria do dinheiro da Apple. No primeiro semestre de 1970, para agir contra Klein, ele foi obrigado a processar a Apple – e os outros Beatles em si – pela dissolução do grupo. Depois de vários anos difíceis, os anos da sujeira, Lennon, Harrison e Starr, junto com outros envolvidos com a Apple, entraram com um processo em Londres contra Klein, por "fraude", por pegar "comissões excessivas" e por "má administração" generalizada dos clientes. Klein, por sua vez, entrou com processo, em Nova York, contra os três ex-beatles, Yoko Ono e a Apple, pedindo mais de US$ 63 milhões em danos e em ganhos futuros; Klein acusou McCartney de fazer parte de uma "conspiração" para prejudicar ou ferir a ele e sua empresa, buscando ressarcimento de danos de US$ 34 milhões mais juros. O julgamento em Londres contra Klein está marcado para começar em janeiro do ano que vem. McCartney espera passar longe do julgamento, ele diz, mas pode cooperar com seu testemunho – "qualquer coisa que possa ajudar, só quero que a cabeça de todo mundo fique limpa, para seguir em frente com a vida". O contraprocesso de Klein, segundo McCartney, "é um velho truque de empresário: a melhor forma de defesa é o ataque. O que ele está fazendo é ridículo. Mesmo para ele. Devia simplesmente seguir em frente com a vida e pensar: 'Bom, caramba, eu tenho as masters antigas dos Stones, eu tenho isto'. Ele tirou meio milhão da empresa, então ele tem um pouco de dinheiro, sabe? Mas só está tentando ficar lá para provar uma questão. É um pouco... para mim, é bem parecido com a coisa de Nixon, de 'eu disse que era bonzinho, e vou provar, diabos'". Sem as pressões entre ele e os outros, McCartney viu que as músicas voltaram. "A gente pensa, bom, são ótimas canções, eu gosto dessas canções. Quando nós as tocávamos, ficávamos meio nostálgicos, pensando: 'Ah, isto aqui é legal, não é?' Então eu simplesmente cheguei à conclusão de que, no fim, não era um problema assim tão grande. Resolvi cantar."

Na verdade, McCartney só toca uma música a mais do que George em sua turnê. Ele também queria abafar a identidade de Beatle (a turnê se chama "Wings over America" e o nome de McCartney não aparece nos ingressos e nem nos anúncios). Ele escolheu as

"A IDEIA TODA POR TRÁS DO WINGS É SER UMA BANDA DE TURNÊ. SOMOS SÓ UMA BANDA", DIZ MCCARTNEY. "E NÃO TODO O MITO DOS BEATLES"

JÁ PASSAM DAS OITO AGORA. FICOU DECIDIDO que o show começaria por volta das 20h30. A Capitol e a imprensa local continuam esperando. Paul coloca tudo de lado com um abano da mão. Ele tinha dito a um assessor de imprensa que queria fazer esta entrevista do jeito certo. Ser um homem de família, ele vai dizendo agora, não afetou sua maneira de compor. McCartney, afinal de contas, sempre foi o lado mais suave e mais pop dos Beatles. "Ainda penso basicamente os mesmos tipos de coisas que costumava pensar; a única diferença é que vou fazer uma canção domo 'Mary Had a Little Lamb' [*um dos primeiros singles do Wings*], mas esse é o tipo de coisa que as crianças exigem. Limitações? Talvez. O único tipo em que consigo pensar é talvez em não ser... Muito viajandão. Mas componho canções basicamente da mesma maneira, que é de qualquer maneira. Geralmente, é mais quando eu tenho um minuto de folga, mas isso pode acontecer de várias formas diferentes. Quando estou sem fazer nada... fico com vontade de tocar violão, sai uma música. É como sempre foi."



HOMEM DE FAMÍLIA
Paul e Linda McCartney com as filhas Mary (no colo) e Heather, no aeroporto de Londres, em 1971

MIRRORPIX VIA GETTY IMAGES

músicas aleatoriamente, diz; rejeitou "Hey Jude" simplesmente porque "não parecia certa", e em vez disso selecionou uma canção tocada em turnês passadas, mas nunca gravada, uma jam roqueira chamada "Soily". Mas a diferença entre Harrison e McCartney é a lealdade dos acordes de Paul, de modo que a seção de metais faz uma impressão verossímil de um violoncelo em "Yesterday", e "Lady Madonna" tem andamento alegre, e "The Long and Winding Road" e "Blackbird" saíram quase direto dos discos. Ele só se desvia em "I've Just Seen a Face", tocada em uma guitarra Ovation de 12 cordas, com a voz do casal McCartney e de Laine se misturando em um estilo meio folk.

Em Toronto, corriam os boatos de que a banda voltaria a tocar junta. Na hora do show, cambistas bem felizes vendiam ingressos a US$ 50 e US$ 60 cada um, enquanto lá dentro equipes de filmagem de lugares tão distantes quanto Londres estavam com as câmeras prontas sobre seus tripés. Desde o primeiro show no Texas, havia um papo de que os Beatles, que tinham voltado a ser amigos, talvez apresentassem uma música juntos. Em Nova York, onde Lennon mora, um rumor parecido persiste. E, em Londres, "Yesterday", o single, lidera um pacote de duas dúzias de reedições dos Beatles que invadem as paradas pop. "Nós poderíamos nos juntar para fazer alguma coisa, mas eu sempre fico achando que vai ficar meio capenga." Em resposta à oferta de um promoter norte-americano de algo entre US$ 30 milhões e US$ 50 milhões por um show dos Beatles, McCartney disse a um repórter que não participaria de um evento assim apenas por dinheiro. Agora, em Toronto, ele qualifica a observação. "A verdade é muito corriqueira. A verdade é só que, desde que nos separamos, não temos nos visto muito. Nós nos visitamos de vez em quando, ainda somos amigos, mas não temos vontade de levantar e voltar a tocar juntos. Não dá para dizer isso às pessoas. Você diz isso e elas falam: 'Mas que tal este dinheiro aqui, então?' E você acaba tendo que pensar em motivos por que não quer fazer aquilo. E, é claro, cada um deles, analisado separadamente, não é verdade, mas uma resposta se fazia necessária, então eu disse que não faria só por dinheiro, de todo modo. E, da última vez que estive com John, ele disse: 'Eu concordei com aquilo'. Mas há um milhão de outros pontos ali. Um milhão inteiro de ângulos diferentes."

"Vou dizer, antes desta turnê", ele continua, "eu fiquei com vontade de ligar para todo mundo e dizer: 'Olhe, é verdade que a gente não vai mais voltar a tocar junto? Porque nós todos achamos que não. E se eu conseguisse escutar de todo mundo: 'Não, definitivamente, não', então eu poderia dizer que não vamos mesmo. Mas eu sei que eu sinto, e acho que sei que os outros sentem, de certo modo, que não queremos fechar uma porta para nada no futuro. Quem sabe vamos gostar da ideia algum dia."

"Mais uma vez, conversando com John antes da turnê, eu estava dizendo para ele: 'Bom, você vai assistir ao show no Madison Square?' Ele respondeu: 'Bom, todo mundo meio que está me perguntando se eu vou. Será que eu devo ir?' E eu respondi: 'Ai, meu deus, mas que chatice, hein? Você nem pode sair para ver o nosso show'. Então, há outros envolvimentos. Se alguém for, sente que precisa ir ao palco. E, se for, nós vamos ter que ser bons. Não dá para ir ao palco e ser só mais ou menos, porque daí vão dizer: 'Os Beatles foram uma bomba na turnê do Wings', ou algo do tipo, Então, veja só quanto tempo eu demorei só para responder a esta pergunta. Meu deus, não acaba nunca. Então, dá para ver por que eu só quis dizer não."

E, no entanto, McCartney não consegue simplesmente fechar a porta. "Não falamos mais sobre o assunto", ele diz. "Se John estiver disposto a comparecer naquela noite, beleza, vamos tentar fazer com que suba ao palco. Vamos fazer tudo na boa, sem grandes produções. Vamos ver o que acontece."

AGORA SÃO 20H30, OS INTEGRANTES DO Wings estão todos vestidos para o palco e já deviam estar lá em cima, Em vez disso, estão em uma sala do andar de cima do backstage. Ali, eles conseguem lisonjear os executivos da Capitol Records/EMI do Canadá, apertando muitas mãos, aceitando seis discos de platina e de ouro, posam para uma fotografia, dão algumas risadas e pedem desculpas por precisarem sair correndo – tudo isso em três minutos. Mas, no fim, todo mundo fica feliz. Os entrevistadores locais ainda estão em compasso de espera; foram informados de que, depois do show, o Wings vai ter que ir embora rápido porque o jatinho precisa ter decolado da pista até a meia-noite para atender a uma regulamentação que proíbe barulho depois de certo horário, Então, eles não têm planos para passar tempo nenhum com McCartney.

Mas, depois do show, Brian Brolly, o empresário, reúne os repórteres locais e faz com que entrem às pressas no camarim, pedindo desculpas por todo o caminho. Eles só vão ter uns dois minutinhos corridos. McCartney, de volta às suas roupas do dia a dia, cumprimenta todos e parece relaxado e interessado. Parece que ele também quer fazer isso direito. Ele mostra um quadro que um amigo fez dele e Linda, e então uma dúzia de perguntas são feitas: a respeito de raízes musicais, da primeira vez que Linda viu Paul (Beatles, Shea Stadium, 1966) e, é claro, os boatos sobre o reencontro dos Beatles em Toronto. Brolly fica agitado e limpa a garganta e o recinto ao mesmo tempo, e o casal McCartney sai correndo para dentro de sua limusine e vai embora cantando pneu. Do lado de fora, um aglomerado de fiéis acena para eles e apresenta uma ovação modificada. Não é exatamente a wingsmania, e também não é, de jeito nenhum, a beatlemania. Mas com toda a certeza tem jeito de rock and roll.

EDIÇÃO ESPECIAL DE ANIVERSÁRIO
6 ANOS
RollingStone
rollingstone.com.br
Nº 73 >> OUTUBRO 2012 >> R$ 10,90
SPRING
AS
100
MAIORES
VOZES
da MÚSICA
BRASILEIRA
Estrelando
TIM
MAIA
por Seu Jorge
Elis Regina
por Maria Rita
Ney
Matogrosso
por Rita Lee
Maria
Bethânia
por Caetano Veloso
ENTREVISTA RS:
BOB DYLAN
30 ANOS DE TITÃS
LUIS FERNANDO
VERISSIMO
BREAKING BAD
ISSN 1980-1130
EDIÇÃO COM DUAS CAPAS
DIFERENTES E CONTEÚDO IDÊNTICO

RELEMBRANDO O SÍNDICO

Artistas e amigos homenageiam a vida e a obra de Tim Maia, a voz inesquecível da música brasileira, que faria 80 anos em 2022

APESAR DE SER O ARTISTA BRASILEIRO QUE MELHOR PROCESSOU A black music norte-americana, ele não revolucionou a música no Brasil. Tim Maia está entre os gigantes "10 mais" da nossa música por ter sido Tim Maia – e por tudo o que isso acarreta. Obviamente, sem as costas quentes de uma poderosa obra musical, ele aqui não estaria. Mas ainda que sua carreira seja vasta e brilhante, recheada de discos irrepreensíveis, ela é menor que o mito. Para o bem e para o mal. Se ele não mudou os rumos da nossa música, deixou nela marcas tão profundas, que permanecem até hoje, rejuvenescidas.

De tempos em tempos, novos ouvintes buscam o "Tim Maia doidão", o "Tim Maia Racional", o "Tim Maia do uísque e do pó", o "Tim Maia do 'fuma que esse é do Tim!'". E acabam encontrando o Tim Maia de várias faces em uma só, do baião do nordestino ao funkão do negrão. De "Cristina", "Réu Confesso", "Do Your Thing, Behave Yourself", "Idade" e "Pelo Amor de Deus", só para citar algumas dos primórdios - todas não menos do que essenciais.

É verdade que a total aderência irracional aos preceitos de uma certa seita nonsense rendeu os dois melhores discos de funk 'n' soul brasileiros. E também que o repúdio racional às mesmas idéias tratou de limar tais obras fundamentais da paisagem nacional. Por essas e por outras, bocudo em uma época em que falar demais fugia totalmente às regras, a falta que um cara como Tim Maia faz em nossa indústria cultural só é comparada à grandiosidade de sua bela voz ou ao seu afiado bom humor.

– Ricardo Franca Cruz

CAPA PUBLICADA NA *RS BRASIL* #73 (OUT. 2012). TEXTOS ORIGINALMENTE PUBLICADOS NAS EDIÇÕES #25 (OUT. 2008), #73 E EM ROLLINGSTONE.COM.BR

TIM MAIA

"ELE NÃO OMITIU POLÊMICAS E VIVEU INTENSAMENTE"

Por Seu Jorge

QUANDO EU OUVI A MÚSICA "LÁBIOS DE MEL", QUE É LINDÍSSIMA, ainda era garoto. Foi na década de 1970, início da década de 1980. O impacto foi muito forte, porque era uma música negra, brasileira, extremamente forte e importante. Foi muito bonito para mim. Enquanto Michael Jackson era uma referência, um artista como Tim Maia compunha música negra e chamava atenção, destacando-se no Brasil. Por isso, ele teve muita importância, principalmente para a música negra brasileira, a música soul. Muitos artistas, talvez antes dele ou no mesmo período, batalharam para fazer essa música acontecer, e ele conseguiu trazê-la para o Brasil e dar autoria a ela. Ou seja, deu a cara brasileira a esse ritmo universal.

O timbre de Tim Maia era muito particular e muito pessoal. De grande extensão, ia do grave ao agudo e era marcante, com o sotaque da música brasileira. Você percebe samba, jovem guarda, forró, tudo fundido dentro dessa particularidade de black music. Ao mesmo tempo em que cantava e interpretava as canções, ele não deixava de se comunicar com o público nem de fazer com que as pessoas cantassem com ele. Sempre pedia também para as pessoas dançarem. Ou seja, foi um cara que imprimiu muito comportamento para o público.

Tim Maia tocava muito bem percussão. Eu me sinto influenciado por ele não só como cantor, mas no front line e, principalmente, no compromisso com o bom som. A fidelidade do som que vai para as pessoas e que vem, para ele também cantar mais bonito. Eu gravei "Cristina" e cantei várias músicas dele no especial *Som Brasil*, na TV Globo. Entre as músicas de que mais gosto, estão todas no *Tim Maia Racional*, que considero um dos melhores discos da música brasileira. Ele escolhe um único tema para falar no disco e, ao mesmo tempo, consegue diversificar demais, com uma mesma formação muito exclusiva. Ele grava um disco inteiro assim e cada música tem uma particularidade, mesmo que discutindo o mesmo tema.

Talvez poucas pessoas saibam, mas Tim Maia era apontado como um cara muito preocupado com o futuro das crianças. No fim da vida, fez o bem para muitas delas. Ele foi, acima de tudo, uma pessoa que não se escondia da vida e das adversidades. Não omitiu polêmicas. Viveu intensamente. Dessa intensidade, fez muita música boa e muito show bom. Agora, acho que tudo é uma questão de tempo. Há aqueles que não querem descobrir como ele é como pessoa, porque simplesmente amam a música dele. E há aqueles que têm a simplicidade para entender que, por trás da música, há uma pessoa que precisa ser investigada. Acredito que, no futuro, as pessoas mudarão essa opinião a respeito dele apenas como um personagem polêmico e engraçado.

"NÃO É UM CANTOR DE SOUL: ELE É O PRÓPRIO ESTILO"

Por Michael Sullivan

TIM MAIA TEVE A IMPORTÂNCIA DE SER UM GRANDE CANTOR, O primeiro "blues shouter" brasileiro e bem-sucedido criador. Foi enraizado pelo som de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro com a Motown e expôs essa simbiose através da sua música soul made in Brasil. Tim sempre será lembrado como o soulman da música brasileira, com timbre de voz especial e único. Esse título sempre será dele, por toda posteridade. Ele significa um segmento e estilo musical no nosso país. Os cantores de blues e soul brasileiros são como Tim Maia. Eles cantam Tim Maia... Não é um cantor de soul: ele é o próprio estilo. Quem compõe soul, compõe para o Tim, e não para o soul.

Eu, com 16 anos, recém-chegado ao Rio vindo de Pernambuco, estava na Tijuca ensaiando com minha banda, Os Nucleares, que tinha o saxofonista Tinho como arranjador de metal. Nós gravamos pela antiga RCA Victor e, então, o Tim nos procurou para ensaiar algumas músicas dele, que tinha composto com Cassiano, e outras só da autoria dele, para tentar mostrar numa gravadora, pois ninguém conseguia entender o trabalho dele. Foi aí que ele me ensinou a soul music de fato, a levada toda, os acordes para composição, e me presenteou com meu primeiro instrumento musical – um violão, com o qual componho até hoje. Um ano depois, nessa banda entrou o Hyldon e viramos Os Selvagens.

Quem conversou por minutos com Tim Maia tem várias histórias... Mas aquela que todas as pessoas me perguntam, que está no livro do Nelson Motta [Vale Tudo – O Som e a Fúria de Tim Maia] e foi encenada no programa *Por Toda Minha Vida*, da Globo, é a de quando o Tim estava sem gravar há um tempo e precisava se mexer na vida financeira e se tranquilizar também, além de fazer um novo som. Eu, como sempre fã dele, fui até a gravadora BMG (RCA, na época) e disse que me responsabilizava pela entrega do disco no prazo e sem problemas, pois as gravadoras estavam com receio de fechar contrato com ele, que sempre dava trabalho. Assinei, começamos o disco e fomos gravando. O som estava legal, a gravadora estava gostando e o Tim estava feliz comigo por ter feito um bom contrato para ele. Um dia, cheguei e o Tim estava levando as fitas para casa. Disse que não ia entregar o disco e que queria reformular o contrato, justamente na hora de colocar a voz para finalizar. Eu fiquei furioso, pois meu nome estava em jogo, e corri atrás dele para pegar as fitas. Ele correu e se trancou no carro. Eu disse que se ele não entregasse, iria na casa dele com cachorro, e que não tinha medo de bicho algum, ele que ia ter medo de mim. Uma hora depois, ele me ligou: "Ivanilton, você é meu filho musical. Você queria me bater? Queria me matar? Que é isso? Eu só estava deixando as fitas em segurança. Passa aqui em casa. Comprei um Eskibon. Pode pegar as fitas". Ele dizia que era feliz, pois tinha alguém da música mais gordo que ele. Nós nunca brigamos. Éramos amigos na vida, de acordes e estômago, e isso sempre foi mais forte que tudo.

Das minhas músicas que ele gravou, a de maior importância foi um dueto histórico na música brasileira, como Elis Regina e Tom Jobim, Elis e Jair Rodrigues, Toquinho e Vinicius: Tim com Gal Costa, na música composta especialmente para eles, "Um Dia de Domingo". Mas a que mais gosto é "Me Dê Motivo", porque só ele poderia gravar.

Se ele estivesse vivo hoje, ele seria mais polêmico que nunca. Ainda mais sem travas na língua ainda. E cantando muito, como sempre! Seria muito amado, mas temido pelas novas gerações de pouca voz e no tom da moda.

"ATÉ 'ATIREI O PAU NO GATO' FICARIA BACANA COM ELE CANTANDO"

Por João Barone

A PRIMEIRA VEZ EM QUE OUVI O TIM MAIA FOI NO PROGRAMA DO Big Boy, na rádio Mundial AM. Tocava muito o álbum *Tim Maia* – "Primavera", "Azul da Cor do Mar" etc. Depois, na trilha sonora da novela *Irmãos Coragem*, com o hit "Padre Cícero", que foi adaptado com o nome e virou tema do herói da novela, João Coragem. Muitos dos hits dele eram de outros autores, como Cassiano e Sullivan-Massadas, mas a grande força do Tim era aquela voz black-brasuca. Os álbuns dos anos 1970 são uma coleção de pérolas. Até "Atirei o Pau no Gato" funk ficaria bacana com ele cantando. Todo mundo lembra dele como o porra-louca, o que acabava encobrindo o grande músico, sensível, exigente e inteligente que ele era.

A ideia d'Os Paralamas do Sucesso foi gravar "Você" nos moldes das versões que os cantores jamaicanos faziam para grandes sucessos. Escolhemos essa. A música perdeu a parte do início e, nos shows, o Herbert começou a emendar "Gostava Tanto de Você". Um dia, o Tim encontrou a gente numa ponte-aérea e veio logo dizendo: "Meninos, adorei a versão! Tô arrecadando um direito autoral bacana. Podem gravar mais músicas minhas!". Muita gente falou que os Paralamas (re)apresentaram o Tim para o grande público da época.

"ELE ERA COMO UM IRMÃO MAIS VELHO"

Por Hyldon

TIM MAIA FOI UM DOS MAIORES CANTORES DO BRASIL, ASSIM COMO ELIS REGINA, Gal Costa, Ângela Maria e Nelson Gonçalves – nesse patamar. A primeira vez em que o vi foi nos corredores da CBS, onde ele gravou um compacto simples. Depois, eu o vi no programa do Roberto Carlos, usando um terninho, cantando em inglês e dançando para caramba. Em 1969, fiz uma excursão com os Diagonais. Eu cantava algumas músicas minhas e dividia guitarra e baixo com o Cassiano. Nesses shows, tocávamos "Não Vou Ficar", música dele que o Roberto havia gravado, e "Primavera", do Cassiano, que ainda não tinha saído no mercado. Quando voltamos para o Rio, de tanto ouvir falar dele na viagem, eu quis conhecê-lo. Camarão, irmão do Cassiano e também integrante dos Diagonais, me levou na Philips.

Chegando lá, o Tim estava ansioso, pois estava esperando na antessala do estúdio para gravar "These Are the Songs" com a Elis Regina, mas ele me deu a maior atenção. Fomos para uma sala com um violão. Ele pediu que eu tocasse alguma coisa. Toquei um soul quase blues. Ele se amarrou, mas disse que trocasse o título da música, "Gioconda", pois com esse nome não ia vender nada. Em seguida, pegou o violão e tocou "Jurema". As paredes da sala tremeram com aquele vozeirão que Deus lhe deu. Era o Harlem se materializando na minha frente. Ali começou nossa amizade.

Algum tempo depois, ele me chamou para tocar na sua banda e nos tornamos parceiros. Nossa primeira música foi "I Don't Know What to Do With Myself", que entrou no segundo LP dele e na qual tive a honra de participar como guitarrista. Nossa relação era quase familiar. Ele me dava conselhos. Era como um irmão mais velho e me aplicava a soul music que ele conhecia profundamente, já que morou cinco anos nos Estados Unidos. Um dos grandes momentos que vivi com ele foi em 1977. Eu estava fazendo uma temporada no Teatro Tereza Rachel. No meio do show, notei um movimento estranho. Quando deu uma clareada, dei com os olhos do Tim e, ao seu lado, tumbadoras, bongôs e timbales. Humildemente, ele me fez sinais para dar uma canja. Eu estava acompanhado do Azymuth e do Trio Ternura. Ele tocou conosco e ainda cantamos "Azul da Cor do Mar". Foi lindo. Eu tenho a gravação desse show como prova de que esse lance do Tim Maia não ir aos shows era lenda. Pelo menos no meu ele ia [*risos*]. Apesar da dificuldade de lidar com dinheiro e de ser um cara superdesorganizado, ele tinha um coração enorme. Dividia os conhecimentos musicais dele com os músicos e sempre ajudava os amigos com necessidades financeiras. Sinto muito a falta dele. Tim Maia é o maior cantor do Brasil, do Oiapoque ao Chuí, como se autoproclamava.

"TUDO NELE ERA DIFERENTE E ORIGINAL"

Por Nelson Motta

TIM MAIA É UM CANTOR COMPLETO. Tudo nele é qualidade – o timbre grave belíssimo, o domínio do ritmo, o estilo que desenvolveu. É maravilhoso tanto em músicas românticas (mela-cueca, segundo ele), como dançantes (esquenta-sovaco). Gosto muito do primeiro disco, pelo impacto de novidade, pela qualidade vocal e musical; da fase Racional, pela qualidade vocal e musical, quando ele parou com tudo e a voz ficou limpa e clara; e da espetacular fase disco do *Tim Maia Disco Club* – "Sossego", "Acenda o Farol" etc. No único disco que "produzi" dele, não fiz nada. Só fiquei vendo o Tim dar um show de produção, som e mixagem. Agora, o personagem é maior do que o artista, tanto que é um sucesso espetacular em livro e teatro. É quase inverossímil de tão louco, divertido e transgressor. Tudo nele era diferente e original: a linguagem, a figura, o peso, o vozeirão, o humor, a irreverência, o timing de comédia, a inteligência e a independência. Além da qualidade de sua obra, é um dos mais espetaculares e divertidos (e também dramáticos) personagens do Brasil moderno.

DEPOIMENTOS DE ARTISTAS CONCEDIDOS A GUILHERME BRYAN

DILMA 2010: DE COADJUVANTE A PROTAGONISTA
Rolling Stone
rollingstone.com.br
COLÔMBIA EM GUERRA
A AMEAÇA DOS NOVOS PARAMILITARES
BRASÍLIA 50 ANOS
AMBIÇÃO E DESTRUIÇÃO ECOLÓGICA
A LENDA de JIMI HENDRIX
OS ÚLTIMOS DIAS E AS MÚSICAS PERDIDAS DO DEUS DA GUITARRA
SPRING
MELHORES INIMIGOS
JEFF BECK E ERIC CLAPTON
ARQUIVO RS
MARTIN SCORSESE
ISSN 1980-1130

A ÚLTIMA VIAGEM

Planos épicos, problemas terrenos e bela música: os frenéticos meses finais e as gravações perdidas do deus da guitarra, Jimi Hendrix

NA NOITE DE 26 DE AGOSTO DE 1970, JIMI HENDRIX PASSOU PELA PORTA DE UM edifício na 52 West 8th Street, no bairro de Greenwich Village, em Nova York, e entrou no paraíso. O Electric Lady Studios era o moderno estúdio de gravação do guitarrista, e ele havia supervisionado pessoalmente muitos de seus detalhes psicodélicos, como o mural de uma mulher diabólica no console de uma nave espacial. Nessa noite houve a festa oficial de abertura. Convidados como o guitarrista Johnny Winter, Yoko Ono e Mick Fleetwood (baterista do Fleetwood Mac) comeram pratos japoneses no Estúdio A, onde Hendrix normalmente tinha pilhas de amplificadores.

Só que Hendrix evitou a badalação. Um dos artistas mais extravagantes do rock – mas um homem reservado e incrivelmente tímido fora dos palcos –, ele estava distante e triste, passando boa parte da festa sentado em uma cadeira de barbeiro, em um canto quieto da recepção. Seria sua última noite no Electric Lady. Hendrix morreu três semanas depois, em Londres, aos 27 anos.

O estúdio que deveria ter sido o santuário de Hendrix também era uma fonte de estresse e frustração. Apesar das vendas recordes, o músico lutava por dinheiro para custear a construção no Electric Lady, mudava as formações da banda e brigava com seu empresário. Mas, mesmo durante a maré baixa, ele olhava para a frente, como afirmou em uma música da época, "Straight Ahead".

Nascido em Seattle, em 27 de novembro de 1942, ele já tinha revolucionado as raízes blueseiras, a fúria amplificada e o futuro orquestral da guitarra elétrica em três discos que fizeram sucesso no mundo inteiro: *Are You Experienced* (1967), *Axis: Bold as Love* (1968) e o duplo *Electric Ladyland* (1968), gravados com a Jimi Hendrix Experience: a base rítmica britânica do baterista Mitch Mitchell e o baixista Noel Redding. Também houve turnês constantes e tensões crescentes, especialmente com Redding, sobre questões de dinheiro e as próprias ambições deste como cantor e compositor. Mesmo antes de Hendrix dissolver a Experience, em meados de 69, ele levava sua música para além do blues elétrico e do acid rock, gravando com músicos de jazz e soul como o baterista Buddy Miles, o baixista Dave Holland e o futuro guitarrista da Mahavishnu Orchestra John McLaughlin. "Meu sucesso inicial foi um passo na direção certa", disse Hendrix em uma entrevista, em junho de 1969,

Por David Fricke

REPORTAGEM PUBLICADA ORIGINALMENTE NA *RS EUA* #1101 (ABR. 2010)
E REPUBLICADA NA *RS BRASIL* #43 (ABR. 2010)

TRADUÇÃO: LIGIA FONSECA

quando a construção do Electric Lady estava em andamento. "Mas foi só um passo, só uma mudança. Agora, quero me envolver com outras coisas. Há alguns anos, tudo o que queria era ser ouvido. 'Deixa eu entrar' era a frase de ordem. Agora, estou tentando pensar na maneira mais sábia de ser ouvido."

Localizado em cima de um cinema, em um espaço que mais recentemente havia sido a casa noturna de rock Generation, com uma impressionante fachada de tijolos que se destacava sobre a calçada como a barriga de uma grávida, o Electric Lady foi concebido por Hendrix com seu empresário, Michael Jeffrey, e seu fiel engenheiro de gravação, Eddie Kramer, no início de 1969. O design e a construção levaram mais de um ano, e o custo final foi cerca de US$ 1 milhão. Foi um empreendimento histórico. O Electric Lady era o primeiro grande estúdio comercial de Nova York, criado especialmente para – e de propriedade de – um astro do rock dos anos 60. Em comparação, os Beatles e Bob Dylan gravavam, na maior parte do tempo, em instalações de suas gravadoras, de acordo com regras corporativas rígidas. Durante anos, na Abbey Road em Londres, os Beatles trabalharam com engenheiros de estúdio que deviam vestir aventais brancos de laboratório.

Para Hendrix, o Electric Lady também era um refúgio da confusão. Ele estava cansado de sua fama – "Não quero mais ser um palhaço, não quero ser um astro do rock and roll", reclamou para a *Rolling Stone*, em 1969 – e frustrado com a pressão de Jeffrey para continuar na estrada, ganhando muito dinheiro rápido. Hendrix passou uma boa parte de 1968 e o outono de 69 fazendo turnês pela América do Norte. No Electric Lady, ele – que estava viajando sem parar desde meados dos anos 60, quando era músico de apoio de astros do R&B como Little Richard e os Isley Brothers – finalmente tinha um lugar para chamar de seu, onde podia viver com sua música sem interferência. "O sonho era esse", diz o veterano arquiteto de estúdios John Storyk, que tinha apenas 22 anos quando Hendrix o contratou para projetar o Electric Lady. "Como artista, esse lugar se torna sua casa."

Hendrix realizou sua primeira sessão formal de gravação no Estúdio A em 15 de junho de 1970, dois meses antes da festa de abertura. O local estava uma bagunça – um segundo estúdio ainda estava sendo construído no final do corredor, mas Hendrix começou logo a trabalhar com seu trio do momento: Mitchell e o baixista Billy Cox, um velho amigo do período de Hendrix no Exército, no início dos anos 60. Eles tocaram uma nova instrumental, "All God's Children", e, depois, Hendrix editou overdubs de guitarra para o rock turbulento "Ezy Ryder" e fez uma jam com um convidado, Steve Winwood, do Traffic, em uma das inéditas preferidas do guitarrista, "Valleys of Neptune". Essa música, em uma encarnação diferente, agora é a peça central de um álbum de gravações inéditas de Jimi Hendrix, que leva o mesmo nome.

Nas semanas seguintes, Hendrix se concentrou em terminar músicas que equivaliam ao trabalho de um ano inteiro, em takes infinitos que havia acumulado para seu tão aguardado quarto álbum de estúdio. "Tínhamos dois armários cheios de fitas de Jimi Hendrix, do piso ao teto, com todas as jams e coisas que havíamos feito", conta Kramer, que era o engenheiro fiel de Hendrix desde *Are You Experienced*. "Ele dizia 'Coloque esse take ali' ou 'Vá para esta parte, ok, pare. É disso que precisamos'." As sessões no Electric Lady começavam por volta das 20h e iam até o dia seguinte. Hendrix estava tão determinado a passar cada minuto no estúdio que chegava antes do programado. "Essa foi uma mudança enorme que notei nele", observa Kramer. "Antes, marcávamos sessões no [*estúdio*] Record Plant às 19h, e ele só aparecia à meia-noite, porque estava tocando em outro lugar. No Electric Lady, marcávamos uma sessão às 19h e, frequentemente, ele chegava mais cedo. E, se visse uma mulher em pé na sala de controle, pegava uma cadeira para ela se sentar. Era muito educado – e orgulhoso do lugar."

Só que Hendrix não se divertiu na festa de abertura. A assessora de imprensa Jane Friedman, cuja empresa representava o guitarrista nos Estados Unidos, em um momento o viu sentado sozinho na escadaria. "Pensei: 'Será que ele está exausto?'", diz. "Fui até ele e perguntei 'O que houve?', e admitiu que não estava muito feliz." Hendrix tinha bons motivos. Na época, estava em um relacionamento instável com uma de suas namoradas, Devon Wilson – a inspiração para a vampira sedenta de sangue no rock galopante "Dolly Dagger" – e tinha de interromper o trabalho no Electric Lady porque Jeffrey havia agendado outra turnê. No dia seguinte, Hendrix voou para Londres. A última gota foi uma guerra de comida iniciada por alguns convidados em seu novo e impecável estúdio. Desgostoso, ele foi embora. No entanto, Hendrix conversou com outra convidada antes de sair: Patti Smith, então uma desconhecida cantora-poetisa de 23 anos, agenciada por Friedman. Smith estava sentada na escadaria e Hendrix se juntou a ela. "Estava nervosa demais para entrar na festa", ela lembra. "Ele perguntou 'O que você está fazendo aí? Não vai entrar?' Conversamos sobre o estúdio, ele simplesmente o amava, estava muito empolgado. Ouvi-lo falar era lindo em todos os aspectos."

Hendrix nunca mais viu o Electric Lady. Depois de fazer apresentações na Grã-Bretanha, na Escandinávia e na Alemanha, incluindo um show épico e intermitentemente brilhante para 600 mil pessoas no festival da Ilha de Wight, Hendrix – infeliz com os shows e preocupado com Cox, que estava doente – cancelou as datas restantes. Morreu em Londres, durante o sono, em 18 de setembro. A causa oficial da morte foi "inalação de vômito devido a intoxicação por barbitúricos". Hendrix era um fã ávido de LSD e maconha, e havia usado heroína (mas não a ponto de se tornar um vício). Desta vez, tomou uma dose cavalar de Vesperax, um sedativo.

Quarenta anos depois, o Electric Lady ainda está aberto para negócios, no mesmo local. A fachada de barriga de grávida já se foi, e o mural da "dama elétrica", pintado por Lance Jost, agora fica na parede curva do Estúdio A. Led Zeppelin, Stevie Wonder e David Bowie trabalharam em grandes álbuns ali, nos anos 70. Os clientes mais recentes incluem Black Crowes e Ryan Adams. Patti Smith volta frequentemente ao local para gravar – seu LP de estreia, *Horses* (1975), foi realizado ali. "Cada vez que entro, posso olhar para a escada onde nos sentamos", diz. "É por isso que amo gravar lá. Tem o espírito dele."

"COM A MÚSICA, PINTAREMOS IMAGENS DA TERRA E DO ESPAÇO PARA QUE O OUVINTE POSSA SER LEVADO A ALGUM LUGAR"

Em uma de suas últimas entrevistas, alguns dias antes da apresentação na Ilha de Wight, Hendrix disse ao semanário britânico *Melody Maker* que não tinha nada além do futuro em mente. "Quero uma grande banda", declarou. "Isso não quer dizer três harpas e 14 violinos, e sim uma grande banda cheia de músicos competentes que eu possa conduzir e para quem eu possa compor, e, com a música, pintaremos imagens da Terra e do espaço para que o ouvinte possa ser levado a algum lugar." Ele também afirmou estar "pensando que esta era da música – iniciada pelos Beatles – chegou ao fim. Algo novo tem de surgir, e Jimi Hendrix estará lá". Hendrix não chegou lá, mas deixou para trás muitas músicas que continuam impressionando. Gravações essenciais, empolgantes e inéditas ainda estão sendo desenterradas, quatro décadas depois. O embate melódico e frequentemente elegante entre feedback e distorção de Hendrix e suas ambições espirituais como compositor e produtor – fazer música para a viagem a um novo mundo, fundindo o sexo e a lamentação do blues com o teatro espacial das tecnologias de gravação mais recentes – eram genuinamente psicodélicos, mas ainda permanecem vividamente modernos. "Ele era maior do que o LSD", escreveu Pete Townshend, guitarrista do The Who, sobre Hendrix na *Rolling Stone*, em 2003. "O que tocava era absurdamente alto, mas também incrivelmente lírico e especial. Ele conseguiu construir essa ponte entre a verdadeira guitarra do blues... e os sons modernos" – o que Townshend descreveu como "o som de uma parede de guitarras estridentes que o U2 popularizou".

Todos os três álbuns de Hendrix estiveram no Top Five da parada de sucessos dos Estados Unidos – *Electric Ladyland* chegou ao número 1 – e ele ainda vende tantos discos quanto um superastro vivo. Desde sua morte, houve mais de 50 álbuns póstumos oficiais, incluindo coletâneas de raridades, gravações de shows e discos de maiores sucessos. Em 2010, a Experience Hendrix – empresa que representa o patrimônio de Hendrix, fundada em 1995 pelo pai dele, Al, já falecido, e

FOTO DE CAPA: HARRY GOODWIN

DAVID REDFERN/REDFERNS

FAZENDO MÁGICA
Jimi Hendrix toca ao vivo com sua banda, o The Jimi Hendrix Experience, no Royal Albert Hall, em Londres, em fevereiro de 1969

comandado pela meia-irmã do músico, Janie – celebrou um novo acordo de licenciamento mundial com a Sony Music. Os primeiros planos de um calendário de lançamentos ao longo de uma década são *Valleys of Neptune* e reedições de luxo, com DVDs-bônus, dos três álbuns originais de estúdio de Hendrix e *First Rays of the New Rising Sun*, a coletânea de 1997 que reúne músicas que deveriam estar no quarto álbum. A indústria da música mudou drasticamente desde que a Experience Hendrix obteve controle total das gravações master do guitarrista, depois de anos de litígio. "Ainda não havia download, os CDs eram novidade", diz Janie, "mas esta ainda é a música de Jimi. Ele só gravou quatro álbuns, mas criou muito mais músicas. Talvez elas não estejam exatamente prontas para lançamento, mas as temos." E Hendrix estava totalmente no controle dessas músicas quando as compôs. *Valleys of Neptune* não tem nada de seus meses no Electric Lady. Em vez disso, as 12 faixas vão do acid rock de garagem "Mr. Bad Luck", que ficou fora de *Axis*, à dinâmica canção-título – uma composição entre o vocal de Hendrix de uma sessão de 69 e uma faixa instrumental de maio de 1970 – e uma instrumental ondulante com coro de guitarras, "Lullaby for the Summer", que Hendrix depois retrabalhou em "Ezy Ryder".

Mas as belas escolhas refletem o mesmo impulso intenso de inovar e ter sucesso que dominaram o último ano de sua vida. De agosto de 1969 a setembro de 1970, Hendrix fez alguns dos shows mais importantes e memoráveis de sua carreira: o encerramento em Woodstock, com sua interpretação clássica do hino "Star-Spangled Banner"; os shows de Ano Novo no Fillmore East com Cox e o baterista Buddy Miles, como a Band of Gypsys; as apresentações em 1970 com Cox e Mitchell em Berkeley e no Atlanta International Pop Festival. Além disso, houve mais de 70 sessões de gravação documentadas, umas 20 delas no Electric Lady. "Fazer várias coisas ao mesmo tempo era um estilo de vida para ele", afirma Cox. "Não era um sacrifício. Havia muita coisa acontecendo, mas ele sabia aonde queria ir – e como queria chegar lá." Cox se lembra de acordar uma manhã em uma casa, no estado de Nova York, onde estava ensaiando com Hendrix para Woodstock: "Tínhamos amplificadores montados no pátio. Estava dedilhando, afinando, e toquei 'Big Ben' [*a famosa melodia de carrilhões no parlamento britânico*] bem abaixo da janela de Jimi. Ele apareceu – 'Continue tocando, não pare!', desceu a escada de cuecas, pegou sua guitarra e tocou o riff de resposta." Logo Hendrix desenvolveu isso na sequência de abertura de "Dolly Dagger".

Hendrix fez uma piada sobre sua ética de trabalho com o apresentador Dick Cavett. "Você se considera uma pessoa disciplinada?", perguntou Cavett em uma entrevista, em julho de 1969. "Acorda todo dia e vai trabalhar?" "Tento acordar todo dia", brincou Hendrix, mas ele também falou abertamente sobre sua determinação. "Não vivo de elogios. Na verdade, eles conseguem me distrair. Muitos músicos por aí ouvem esses elogios e pensam 'Nossa, realmente deve ter sido ótimo'. Depois ficam gordos, satisfeitos e perdidos e se esquecem do talento verdadeiro que têm, e começam a viver em outro mundo." Tommy Erdelyi

viu a determinação de Hendrix de perto. Erdelyi é mais conhecido como Tommy Ramone – cofundou o Ramones em 1974 e foi o baterista original da banda. Mas, entre o final de 1969 e o começo de 1970, era assistente de engenheiro no Record Plant, em Nova York, e trabalhou nas sessões de Hendrix com a Band of Gypsys. As músicas gravadas naquele período incluem versões iniciais do single "Izabella", de 1970, e a guitarra épica flamejante de "Machine Gun". "Ele não falava muito, mas não tinha problemas para explicar o que queria", diz Erdelyi sobre Hendrix. "Gravava take após take, depois queria mudar os equipamentos de lugar se não estivesse conseguindo o som certo." Erdelyi se lembra de performances de músicas como "Machine Gun", na qual a guitarra de Hendrix, a todo volume por meio de três pilhas de caixas acústicas Marshall, abalou a janela da sala de controle. "Ele conseguia uma sustentação incrível, um tom profundo, quase como um violoncelo. Era lindo." Só que Hendrix também "parecia inseguro", acrescenta Erdelyi. Ele estava com Jimi Hendrix no Record Plant um dia, enquanto o guitarrista Leslie West gravava com sua banda Mountain em outra sala. "Jimi me perguntou 'Você acha que o Leslie West é melhor do que eu?' Achei que ele estava brincando." Erdelyi faz uma pausa, ainda chocado com a pergunta. "Depois, percebi que estava falando sério. Isso também me fez perceber por que ele era perfeccionista. Para mim, Jimi Hendrix era um deus do rock, mas ele não se via dessa forma. Estava competindo com outros músicos. Chegava àquelas sessões muito sério para fazer as melhores gravações que pudesse."

"FOI O DESTINO – FIZEMOS UMA JAM e o som ficou bom", diz Billy Cox, lembrando a primeira vez em que tocou com Hendrix, em novembro de 1961, em um clube para soldados na base do Exército de Fort Campbell, Kentucky. Hendrix era um paraquedista na 101ª Divisão Aérea. "Mas Jimi vinha logo depois de fazer a formação com a companhia", conta Cox. "Ensaiávamos o dia inteiro, todos os dias, trabalhando em arranjos e riffs." Anos mais tarde, quando Cox ouviu pela primeira vez os discos de Hendrix com a Experience, reconheceu alguns daqueles licks, que acabaram em "Foxy Lady" e "Purple Haze". Cox, de 68 anos, tocou as músicas do amigo, junto com guitarristas como Joe Satriani, Jonny Lang e Vernon Reid, na turnê de tributo 2010 Experience Hendrix, que vai até março. Hendrix e Cox tinham uma rotina parecida em 1970, antes das sessões no Electric Lady. "Jimi ia até meu apartamento", conta o baixista. "Ligávamos um amplificador pequeno e trabalhávamos nas músicas. Eu acrescentava uma coisa, ele outra. Sentávamos, ríamos, comíamos torta de morango, víamos TV, depois voltávamos para a música. "Não pescávamos, não caçávamos, nem jogávamos tênis ou golfe", continua. "A música era a prioridade. Se você ama alguma coisa mais do que ama você mesmo, ela supera tudo." Quando indagado se Hendrix amava tanto a música que não sobrava tempo para descanso ou paz, Cox responde citando a letra de Hendrix em "Manic Depression", de *Are You Experienced*. "Music, sweet music, I wish I could caress, caress [*Música, doce música, quem me dera acariciá-la*]". A música, afirma Cox, "era sua paz".

Hendrix originalmente visualizou o espaço no porão na 8th Street – local do famoso Film Guild Cinema, construído em 1929 e projetado pelo arquiteto vanguardista Frederick Kiesler – como um tipo diferente de parque de diversões. "Ele fazia muitas jams no Generation, o clube que havia ali", conta Kramer. "Ele queria uma boate, um lugar onde pudesse ficar e fazer jams." "No clube havia uma cabine onde ele podia gravar coisas ao vivo", diz John Storyk, que teve sua primeira reunião com Hendrix, Kramer e Jeffrey sobre o projeto em janeiro de 1969. Storyk logo recebeu uma ligação dizendo que o clube tinha sido fechado – Hendrix queria um "estúdio de gravação completo". Storyk descreve Hendrix como "educado, extremamente quieto e muito atencioso. Era muito organizado com relação a como queria que o lugar fosse visualmente. Não queria nenhuma linha reta, só curvas, e que lembrasse uma sala de estar. Era para seu conforto". Durante a construção, Storyk viu Hendrix muito pouco, mas o guitarrista aparecia à noite, depois que os pedreiros haviam ido embora, para ver como estavam as coisas. "Eu me lembro de uma visita", conta Storyk. "Todas as portas estavam instaladas" – portas personalizadas à prova de som com janelas quadradas pequenas. "Jimi perguntou 'Podemos fazer essas janelas redondas?' Quinze portas caras saíram e, quatro semana depois, chegaram as novas, com janelas redondas. Trocamos porque era o que ele queria." No entanto, a notável fachada da Electric Lady foi ideia de Storyk, inspirada pelo design longo e arredondado de Kiesler para o Templo de Jerusalém, o museu que abriga os Manuscritos do Mar Morto. "Jimi nem viu os desenhos, ela simplesmente foi construída."

Atrasos na construção e problemas inesperados – uma vez, o local foi inundado pela água de um rio subterrâneo – forçaram Hendrix a pegar um empréstimo de US$ 300 mil de sua gravadora, a Warner Bros. Hendrix também fez turnês em fins de semana prolongados para ajudar a pagar as contas, cada vez mais altas. Ao mesmo tempo, estava gravando em outros estúdios de Nova York, gastando muito dinheiro e conseguindo fazer pouca coisa.

"JIMI NÃO SE VIA COMO UM DEUS DO ROCK", DIZ TOMMY RAMONE. "UMA VEZ, ELE ME PERGUNTOU SE ERA MELHOR DO QUE LESLIE WEST"

"Ele me ligou apavorado no meio da noite", conta Kramer, que era diretor de engenharia no Electric Lady e estava ocupado cuidando de suas necessidades técnicas. "Dizia 'Cara, você pode ir ao Record Plant? Não está rolando'. Eu entrava num táxi e colocava tudo nos eixos." Dias depois, Kramer recebeu uma ligação parecida do Hit Factory.

De alguma forma, em meio a esse tumulto, em março de 1970, Hendrix fez uma viagem rápida a Londres, onde tocou em sessões para dois amigos norte-americanos que estavam na cidade: Stephen Stills e Arthur Lee, do Love. "Ele estava muito agitado", diz Stills, que morava na Inglaterra na época e estava gravando seu primeiro álbum solo, *Stephen Stills*. "Mas, naquele dia, em Londres, ficou em paz." No Island Studios, Hendrix tocou um solo fluido e, uma raridade, foi moderado na música "Old Times Good Times", de Stills. "Também cantamos alguns blues antigos juntos", continua Stills. "Soávamos bem juntos. Depois, fomos para uma boate, pensando que voltaríamos juntos. Ele saiu com uma mulher", observa Stills, rindo. Dois dias depois, Hendrix estava no Olympic Studios com Lee, fazendo solo em uma música, "The Everlasting First", que foi incluída no álbum *False Start*, do Love, pouco depois da morte de Hendrix.

Hendrix chegou ao fundo do poço em 28 de janeiro de 1970, em uma apresentação desastrosa com a Band of Gypsys no Madison Square Garden. Eles entraram às 3 da manhã, claudicaram por duas músicas e saíram. Hendrix imediatamente dissolveu a banda. "Ele estava de mau humor quando Buddy e eu entramos no camarim", diz Cox. De acordo com alguns relatos, Hendrix tomou ácido demais ou foi "batizado" (drogado sem saber) por outra pessoa. A versão de Cox: "Michael Jeffrey estava sentado perto dele e eles tiveram alguma discussão antes de chegarmos". Uma semana depois, Hendrix, Mitchell e Redding foram entrevistados para uma matéria na *Rolling Stone* anunciando a reunião da Experience. Eles romperam novamente antes de a edição ser impressa. Era fácil ver o porquê, no artigo publicado em março de 1970: Hendrix parecia desesperado, até derrotado. "Na maior parte do tempo, não consigo passar isso para a guitarra, sabe?", disse sobre as composições. "Na maior parte do tempo, fico deitado viajando e ouvindo todas essas músicas... se pego a guitarra e tento tocá-la, estraga tudo... não consigo tocar guitarra tão bem, nem juntar essas músicas." Mas, na metade daquele ano, era um homem renascido no Electric Lady. "Ele estava empolgado por ter um lugar onde seus equipamentos estavam montados, prontos para usar quando chegasse", conta Kramer. No console, "Jimi sempre tinha um bloco grande de anotações com ele. Desenhava coisas, onde elas deviam estar". No Estúdio A, com Cox e Mitchell, "se chegávamos a um impasse, Jimi já tinha outra música em mente. Começava a tocar o riff, e Billy e Mitch logo o acompanhavam, sabendo aonde estava indo."

Em 14 de agosto de 1970, no Electric Lady, Jimi Hendrix escreveu um memorando com o título "Músicas para o LP *Straight Ahead*" – um dos títulos provisórios para seu próximo álbum – e listou 25 músicas, incluindo "Ezy Ryder", a furiosa crise de identidade "Room Full of Mirrors", a balada com guitarras em cascata "Angel" e uma versão

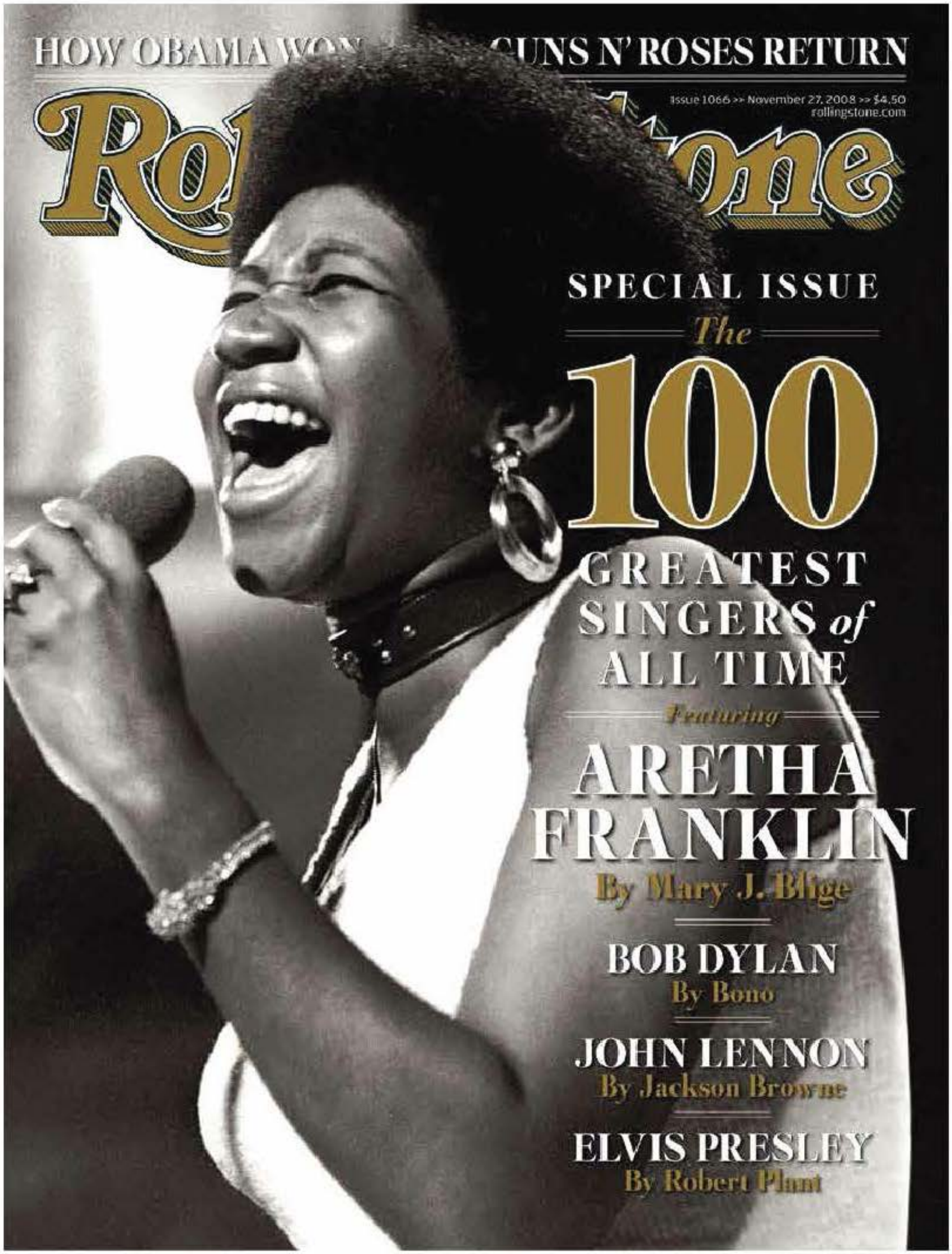
TRIO PARADA DURA
A formação do The Jimi Hendrix Experience (a partir da esq.): Noel Redding, Hendrix e Mitch Mitchell, em março de 1967, em Hamburgo (Alemanha)

GUNTER ZINT/K & K ULF KRUGHER OHG/REDFERNS

de "Valleys of Neptune". Em um momento, fez outra lista – o LP duplo se tornou um álbum triplo, *People, Hell and Angels*. Em 22 de agosto, Hendrix e Kramer prepararam uma ordem diferente de execução – um álbum duplo novamente – com o blues "In from the Storm" e o hino de uma nova manhã "Hey Baby (New Rising Sun)". Hendrix também gravou uma música nova, "Belly Button Window", um boogie brincalhão com vocal, guitarra e wah-wah com overdub. Foi a última canção que gravou, inspirado pelo bebê que Lynn, esposa de Mitchell, estava esperando.

Em Londres para a última turnê europeia, Hendrix falou sobre essas últimas músicas, na entrevista para a *Melody Maker*, como se elas estivessem prontas para o mundo, com uma garantia de que o mundo seria diferente depois delas: "O termo 'estourar a cuca de alguém' é válido... mas daremos uma coisa que estourará sua cabeça e, enquanto isso, haverá algo que preencherá o espaço vazio. Será uma forma completa de música". Hendrix estava de volta a Londres, depois dos shows europeus, quando ligou para Kramer, em Nova York. "Tínhamos mixado quatro músicas para o novo disco", conta Kramer. "O álbum estava quase completo. Ele queria que eu levasse as fitas para Londres. Falei 'Estamos no meio das coisas aqui, acabamos de construir este estúdio'. Ele respondeu 'É, eu sei. Não se preocupe, a gente se vê daqui a uma semana'. Foi a última coisa que ouvi dele."

ARETHA FRANKLIN



CAPA PUBLICADA NA *RS EUA* #1066 (NOV. 2008); REPORTAGEM PUBLICADA NA *RS EUA* #161 (MAI. 1974)

O Furacão Aretha

Fora dos palcos, Aretha Franklin, a diva de todas as divas, se protegia atrás de uma barreira de silêncio. A notável timidez servia para esconder dramas pessoais que jamais abandonaram a dona da maior voz do soul

POR CHRIS HODENFIELD

O REPÓRTER QUERIA RESPOSTAS. ARETHA É a entrevista mais difícil da cidade. A vida dela tem sido uma via-crúcis infindável, e sua equipe é muito protetora. Mas o repórter queria declarações sagazes, lições universais e montes de poesia confessional. Lá estava ela, com os olhos arregalados e cheios de ansiedade. Seu coração era um tomate batido protegido por vidro. O repórter se sentiu como se estivesse entrevistando Joana d'Arc.

TRADUÇÃO: ANA BAN

ARETHA FRANKLIN

Isso se você conseguir chegar perto dela. Havia até rumores de que Aretha Franklin tivesse entregado os pontos e sofrido um ataque de nervos. Todos os indagados negaram que ela tivesse uma unha encravada que fosse, até que uma amiga dela finalmente disse: "Ela não teve ataque de nervos nenhum. Estava fazendo regime e emagreceu rápido demais, sabe como é? Estava tomando remédio para emagrecer. Então ela foi fazer uma consulta com o médico e um jornal qualquer entendeu tudo errado. Ela não teve ataque de nervos nenhum".

Aretha é milionária e tem uma casa de seis andares bem pertinho do Central Park, em uma área refinada em Nova York. A mansão se assemelha a algo que poderia ser a catedral de férias de Liberace. Um piano de cauda se localiza ao lado das altíssimas janelas panorâmicas da sala de estar, onde o papel de parede vermelho faz lembrar um mercadinho de bairro.

Três dos filhos dela estavam fazendo a maior bagunça, *I Love Lucy* passava na TV. Kecalf, de 4 anos, estava sentado em um tapete com estampa de zodíaco e perguntou ao repórter desconhecido qual era seu signo. O outro menino, Eddy, de 15 anos, recortava fotos de artistas que, segundo ele, eram todos de Áries: Diana Ross, Marvin Gaye, Billie Holiday e Bessie Smith, assim como ele, Kecalf e Jimmy Dunn, o coordenador de turnê que estava de canto e nos alertou para que não nos esquecêssemos da "Lady Soul" no andar de cima.

Fiquei esperando na sala do piano de cauda. Havia uma folha de papel amassada no porta-partitura. Alguém tinha começado uma canção. A letra dizia: "Baby, I know..." e o resto estava riscado com muita ênfase.

Baby, I know... E então ela chegou. Seu cabelo era vermelho de hena e penteado com trancinhas que pareciam uma costura em espiral. "Atrapalha se eu fumar?", ela perguntou antes de se fechar.

Por exemplo. O que ela pode dizer sobre os especiais de televisão que serão exibidos em breve? "Estamos trabalhando em algumas coisas", ela respondeu. "Não é nada sobre o que eu possa falar neste momento."

"...I just ain't got time / To sit, and chit / And chitchat and smile" – Dr. Fellgood

[*Simplesmente não tenho tempo / Para sentar e relaxar / E bater papo e sorrir*]

A timidez de Aretha remonta em parte à reportagem de capa da revista *Time*, em 1968. Ela foi elogiada, mas os espectadores da nação também foram informados sobre uma vida de baixa categoria, de práticas sexuais e de sensualidade. Fizeram com que seu marido na época, Ted White, parecesse [*o boxeador*] Sonny Liston. Aretha ficou magoada e marcada. "Aquilo crucificou o relacionamento dela com a imprensa", declarou um de seus assessores.

Demorou anos para encontrar um tema que não fosse abrir uma antiga ferida. Trocamos banalidades, reflexões sobre cidades mortas, como Nova York.

"Eu gosto de Nova York", ela disse, dobrando uma perna em cima do sofá. "Dá para assistir a muitos filmes aqui. Às vezes, às quatro da manhã."

Bom, a televisão...

"Na rua 42", ela corrigiu.

Que tipo de filme?

"Ah, o tipo com Joan Crawford, Bárbara Stanwyck, Ingrid Bergman. Esse tipo. Cicely Tyson. Acabei de assistir a Dezembro Ardente, com Sidney Poitier. A garota dele tinha anemia falciforme e... foi um bom filme. Foi mesmo. Todos os filmes negros são bons."

Já ofereceram roteiros para você?

"Recebi muitos roteiros, sim. Não tantos assim, mas alguns.

Nenhum que eu achasse certo para mim. Por enquanto, não. Um deles foi *Melinda*, você assistiu? Foi um dos roteiros que eu não achei adequado, mas, depois que tive a oportunidade de assistir, fiquei achando que talvez pudesse ter sido. Eu vou fazer algumas aulas de atuação. E já conversei com alguns professores, mas não saiu nada ainda. Talvez você goste."

A voz seca e farfalhante dela permaneceu profissional, com perdão a uma risadinha de vez em quando.

"Quem sabe eu ligo depois para você?", ela sugeriu. Era seu modo de implorar ao desconhecido que fosse embora.

> "QUANDO ARETHA CANTAVA, SOAVA COMO UMA MULHER MADURA. ELA HAVIA VIVIDO – AOS 18 ANOS – MAIS DO QUE A MAIOR PARTE DAS PESSOAS VIVE A VIDA TODA. ELA ESTAVA PERDIDA, MAS ERA UMA ÓTIMA CANTORA. E DAVA PARA VER QUE ERA VIVIDA"

ARETHA TINHA 10 ANOS QUANDO se levantou na igreja do pai para fazer um solo. Da maneira como os frequentadores relataram a ocasião, ela segurava Deus pelos cabelos.

É necessário compreender o reverendo Franklin – sua influência dominadora. Seria preciso ver a maneira como ele atravessa uma multidão, pegando em mãos e lançando um sorriso reluzente e caloroso. Ele não é um fundamentalista rígido. Este cavalheiro de Detroit é um sujeito intransigente bem embasado, tanto um seguidor da Bíblia quanto bon-vivant. As pessoas o amam – tanto ele quanto seu relógio de pulso cravejado de diamantes e pedras preciosas. Os integrantes de sua congregação o adoram como se fosse uma combinação de Mussolini, James Brown e São Pedro. "Ele não é pudico, de maneira nenhuma", diz a agente de Aretha, Ruth Bowen. "Ele compreende a geração de hoje."

Mas nem todo mundo acredita que ele seja um colaborador do Todo-Poderoso. As pessoas da indústria fonográfica falam dele com termos injuriosos bem feios. Em Nova York, dizem que é mal humorado. "Deixe-me dizer uma coisa", um executivo de gravadora falou. "Ele é um sujeito difícil... uma pessoa pesada de verdade."

Às vezes, tarde da noite, o reverendo Franklin acordava as filhas e as fazia sair da cama para cantar para seus convidados de festa. Ele conheceu todos os grandes nomes de seu tempo: Dinah Washington, Art Tatum, Arthur Prysock, Dorothy Dandridge, Lionel Hampton. Aretha aprendeu todas as músicas de Clara Ward e fez duetos com ela.

Aretha Louise Franklin nasceu em 25 de março de 1942, a penúltima de seis filhos. O reverendo tinha vindo do Mississippi; Aretha tinha 6 anos quando a mãe saiu de casa, e o abandono foi alardeado como algo devastador, mas as crianças continuaram a passar o verão com a mãe. Quando Bárbara Franklin morreu, quatro anos depois, uma grande amiga dela, Mahaliah Jackson, tornou-se a influência materna de Aretha – e continuou assim até sua morte, em 1972.

Aretha largou a escola várias vezes, e de vez, mais ou menos no primeiro ano do ensino médio. Afinal de contas, entre os 14 e os 18 anos, ela foi uma estrela evangélica: viajava pelo país de carro enquanto o reverendo ia de avião, e havia sugestões de que essas turnês fossem uma mistura "esquizofrênica" de religião cheia de devoção e espetáculo pagão refinado. Sobre aquele tempo, Aretha diz que era "bem bom". E não fala mais nada. Dá para escutar um álbum daquela época, *The Gospel of Aretha Franklin*, lançado pela gravadora Chess, e ela não soa como uma garota de 16 anos qualquer.

FOTO DE CAPA: HARRY GOODWIN

CONCENTRADA
Aretha grava no estúdio Muscle Shoals, no Alabama, em 9 de janeiro de 1969

MICHAEL OCHS ARCHIVES/GETTY IMAGES

Ela saiu daquele ciclone do gospel; grandes números em sua vida foram o reverendo James Cleveland, Mavis Staples, Lou Rawls com os Pilgrim Travelers e Sam Cooke com os Soul Stirrers. O rompimento com a igreja foi considerado, bom, levemente inapropriado por algumas pessoas. Mas Aretha... "Não, eu nunca me desliguei da igreja. Basicamente, continua tudo lá. O rompimento não teve importância, porque eu continuo carregando a minha fé comigo."

De todo modo, a religião é a base do showbizz, e o reverendo Franklin foi o professor dela. "Ela herdou tudo dele", disse a irmã Erma Franklin. "Tim-tim por tim-tim." Ele tem uma voz vasta e trovejante que serpenteia e chicoteia o penitente até transformá-lo em frangalhos, sermões que vão crescendo até um clímax devastador – a voz dele é um chiado sem fôlego e poderoso que sugere o fogo do inferno e um motor a diesel desregulado. Ele gravou mais de 70 álbuns com esses sermões, e alguns deles, como *The Eagle Stirs her Nest* [A águia remexe seu ninho], ganharam disco de platina. Mas as gravações não capturam seu sorriso, o sorriso amplo e cheio de confiança de alguém que recolhe as entradas para o céu.

A imagem pesada, a caricatura do pregador de vida boa, é a imagem que fica mais forte, por isso eu perguntei ao reverendo Franklin, quando ele apoiou os pés na mesa e tomou um gole de seu café com muito açúcar, se também ficou ressentido com a reportagem da revista *Time*. Afinal de contas, ele foi retratado como uma espécie de religioso de vida mansa.

"Não, eu não me incomodei", ele respondeu. "Mas Aretha se incomodou. O repórter foi... presunçoso.

Havia insinuações no texto de que ela fosse promíscua, e isso não é verdade, não é verdade, de jeito nenhum! Nas nossas turnês, quando ela era adolescente, sempre viajou com acompanhantes mulheres. Raramente ia a algum lugar sem elas. Não, ela não era promíscua naquela época e não é agora." Ele aprumou o corpo para dar mais ênfase a sua afirmação. "Ela tem amigos homens e gosta deles e... tudo bem."

"Foi muito bom para ela essa coisa de viajar pelo país. Ela conquistou... uma síntese, porque há muitos bons talentos do gospel neste país, e ela teve a oportunidade de observar bem. Ela me mata, de verdade. Ela mata todo o mundo. Ela tem um ouvido... as coisas que ela escuta nunca deixam de me surpreender. Ela é capaz de distinguir coisas bem pequenas e, claro, sabe cantar, mas aquele ouvido... ela sabe traduzir o que escuta em música. Sabe, eu sempre achei que Aretha soa igualzinha à mãe, Bárbara. Não, ela não conheceu a mãe. Morreu cedo demais." O reverendo desviou o olhar por um momento. "Aretha sempre teve voz madura, mas, claro, isso pode ter algo que ver com a hereditariedade", declarou, orgulhoso.

Ele ensinou Aretha?

"Não, não ensinei." Fez uma pausa e lançou aquele sorriso de mostrar as gengivas. "Mas ela me escutou."

EM UM SHOW, UMA VEZ, EU PERGUNtei a uma fã por que estava pulando tanto e o que gostaria de saber a respeito de Aretha Franklin. "Bom", ela respondeu, com o dedo no queixo. "Ouvi tanto falar dos problemas dela. Nas revistas, sabe? Gostaria de ouvir o lado dela. Quer dizer, tenho certeza de que nós poderíamos ter uma boa conversa sobre isso. O fato de ela ser uma mulher negra que fez tudo que ela fez... E com todos esses problemas, sabe como é."

Meu Deus, os problemas. É como Janis Joplin disse. As pessoas não gostam de ver tristeza de verdade nas cantoras de blues. Aretha ainda nem tinha completado 18 anos quando trocou o evangelismo pelo entretenimento. O reverendo a levou para Nova York, acomodou-a na Associação de Moças Cristãs na rua 38 e voltou para Detroit. As pessoas gostam de se lembrar desta "criança desesperada" sozinha pela primeira vez, metendo-se em apuros tremendos.

"Ela tinha muito inferno dentro de si", diz Major Holley, baixista de jazz e amigo da família que tentou cuidar de Aretha. "Ela era louca e adorava ficar com os colegas, sabe como é, ir ao teatro Apollo para encontrar os amigos e ir ao backstage. Eu tentei cuidar dela, mas não conseguia encontrá-la na metade do tempo. Naquele tempo, as coisas eram difíceis para uma garota de 17 anos sem um acompanhante homem, não é mesmo? A polícia pedia identidade e havia alguns lugares que se recusavam a servir a gente. Era difícil. Difícil mesmo. Eu tentei apresentá-la a algumas pessoas na indústria da música. Na verdade, andava pela rua com ela."

E quando ela cantava... "Quando ela cantava, soava como uma mulher madura", lembra John Hammond Sênior, que a contratou para a Columbia

PEDINDO RESPEITO
Aretha Franklin em ação no palco, em 1970

DON SMITH/RADIO TIMES VIA GETTY IMAGES

Records. "Porque ela havia vivido – aos 18 anos – mais do que a maior parte das pessoas vive a vida toda. Aretha estava perdida, mas era uma ótima cantora... e dava para ver que era vivida."

Aretha finalmente ficou sob os cuidados de Jo King, uma italiana irrequieta que conhecia um pouco de piano clássico e sabia um pouco sobre empresariar artistas. Ela levou Aretha para seu apartamento em Park Avenue, no Upper East Side, entre os bem-sucedidos e imponentes. "Ela tinha tido experiências que estavam além da maior parte dos seres humanos", King sugere, ainda horrorizada, depois de tantos anos.

"Nos primeiros meses, eu achei que estava vivendo com uma garota de 18 anos que nunca tinha saído de casa. E depois, a coisa estourou como uma bolha. Eu percebi que havia uma mulher de verdade ali, que sabia mais do que eu no que dizia respeito a homens, álcool e tudo o mais. Ela tinha uma profundidade tremenda."

Aretha tinha a profundidade da maternidade. Tinha deixado em Detroit seus dois primeiros filhos – Clarence, hoje com 17 anos, e Edward, agora com 15.

Foi uma época cheia de turbulência, e Aretha e Jo sofreram choques de personalidade. Recentemente, foram publicadas alegações da irmã de Aretha de que "uma empresária" costumava dar speed para Aretha – tudo "mentira", de acordo com Jo King. Ela se lembra de uma garota com inseguranças titânicas, mas que lia filosofia, que ficava pela casa representando a peça *A Família Real*, que passava dez horas por dia sentada à janela, tocando piano, sem que ninguém jamais reclamasse. "Ela parecia um anjo, aquela criança..."

Mas, "era uma criança desesperadamente infeliz. Tinha um apego tão grande ao pai que fazia qualquer coisa para agradá-lo. Ela tentava fazer isso. Mas sentia tanta falta dele que simplesmente desaparecia. Ela tinha uma relação com o pai que ninguém seria capaz de romper. Eu trabalhei muito nela. Ela muito era gorda e tinha péssima condição física. Então, durante cerca de quatro meses, ninguém a viu nem a ouviu. Eu a submeti a todos os tratamentos de pele, a todas as aulas sobre como caminhar e como sentar e, é claro, eu tinha um piano, e ela se dedicava muito."

A primeira apresentação de Aretha em uma casa noturna foi em Chicago, no Trade Winds, como segunda atração depois do comediante Buddy Hacket. Ela não estava pronta. Sua garganta estava prejudicada pelo medo psicossomático do palco. Até o pai dela entrar pela porta com os amigos de Detroit. Aretha ficou emocionada, se deu bem e terminou a apresentação dedicando uma canção espiritual a ele, "Precious Lord". Ela pegou o primeiro pagamento de US$ 15 e comprou um par de patins brancos.

Ela gravou para a Columbia Records, teve um pequeno hit com "You Made Me Love You", mas os anos eram incertos. Quando ficava aborrecida, perdia sessões de gravação. Ou fugia.

"Nessas ocasiões, ela ficava absolutamente consumida pelo ódio a si mesma e pela decepção", Jo King prosseguiu. "Era um ciclo terrível. Ela se odiava, então ficava bem durante três ou quatro meses. Passava de criança indefesa a mulher fogosa e forte; vacilava entre os dois extremos. Aretha era muitíssimo tímida por sentir uma culpa terrível em relação a tudo que tinha acontecido. E, olhe, eu conversei com Clara Ward e com todos os grandes nomes do gospel, e todos falaram como ela era brilhante e que tinha tido uma vida muito difícil. Mas disseram que a responsabilidade não era dela." O queixo de King se ergueu. "Ela fez o melhor que pode."

HÁ OUTRAS IRMÃS DA FAMÍLIA Franklin que cantam. Erma, de 34 anos, e Carolyn, de 28. As três fazem a gente pensar em *As Três Máscaras de Eva*. Erma é impetuosa, exibida, ambiciosa; já Carolyn é delicada, atenta. Ela compõe músicas para Aretha: "Angel", "Ain't No Way"; mas preferiria escrever romances.

"De todo jeito, Aretha é tão tímida", Erma ia dizendo. "Uma enorme aglomeração e tal, e ela não gosta. Ela se sente mais inclinada na direção de pessoas que conheceu a vida toda. É introvertida, e realmente só ganha vida em cima do palco. Em casa, se alguém chega e diz: 'Aretha, quero que você conheça tal pessoa', parece que ela se fecha totalmente. Ela diz [*com uma voz bem baixinha*]: 'Oi, como vai? Muito bem. É mesmo?'. E uma cortina se fecha, e assim que a pessoa vai embora: 'Bom, meniiiinas, que tal...'."

"Ela não é antissocial, mas tem medo das pessoas, de verdade. É uma coisa do tipo "O Médico e o Monstro". É uma entidade diferente, de verdade", como explicou Verline, amiga das irmãs Franklin.

"Eu sempre soube que Aretha era um gênio, a vida toda, no que diz respeito a cantar. Mas, ah, não acho que nenhum de nós tenha pensado... Quer dizer, nós achávamos que era inevitável, mas ela só ia ficando cada vez maior, e nós dissemos: 'Uau, meu Deus, nós passamos a vida toda com esta mulher e não sabíamos que tínhamos um gênio na família'. Todo mundo ficou animado, menos ela. Aretha quer ser amada por seu homem, e ter filhos com ele. Esse é o auge de suas ambições", afirmou Erma.

"Ela quer ser uma dona de casa magnífica", Verline completou.

Existe rivalidade entre as irmãs?

Erma, que teve um pequeno sucesso pré-Janis com "Piece of My Heart", mediu a si mesma. "Não é tanto inveja, quanto talvez dizer: 'Eu poderia ter feito isso'."

Carolyn, que grava com a RCA e quer um disco de ouro, bateu na janela. "Rivalidade não vai me fazer mais rica. Na verdade, não vai me render nem um centavo."

NA ÚLTIMA VEZ EM QUE VI ARETHA Louise Franklin, ela estava no estúdio gravando "Lullaby of Broadway".

A agente dela, Ruth Brown, estava falando sobre como gostaria de conseguir para Aretha (reconhecidamente viciada em novelas) um papel no cinema. "Uma personagem bacana, pesada e dramática."

Aretha estava ansiosa para chegar a Las Vegas, Reno, o hotel Waldorf. A gente fica imaginando sobre o que ela gostaria de falar fora culinária e astrologia.

Então eu perguntei: qual é o seu melhor prato? O pavor congelado em seus olhos derreteu. "O meu melhor prato? Presunto assado, acho. O meu frango frito é bom. O meu espaguete não é ruim, acho que não."

Existe alguma história por trás da música "Call Me"?

"Bom, hum, é, tem sim." Ela se animou um pouco. Havia duas pessoas na Park Avenue, um casal. E estavam se preparando para se separar, para ir em direções diferentes. E quando ele atravessou a rua e ela estava do outro lado, ele se virou e disse: 'Eu amo vocêêêê!'. E ela disse: 'E eu amo vocêêêê!'. Ele disse [*cantando*]: 'Liga para mim! Na hora em que você chegar lá!!'. E ela disse: 'Vou liga-ar'. E eles simplesmente pararam o trânsito da Park Avenue." Nós demos risada.

A noite estava caindo e ela de repente pareceu cansada. Ouça, o que a deixa feliz?

"Os meus filhos." Ela pesou a questão. "E organizar reuniões de amigos e preparar um monte de comida." Uma pequena luz brilhou. "E discos de ouro. E amor." Ela deu de ombros e seu sorriso meio torto sugeriu que não valia a pena fazer mais nenhuma pergunta.

"PASSAMOS A VIDA TODA COM ESTA MULHER E NÃO SABÍAMOS QUE TÍNHAMOS UM GÊNIO NA FAMÍLIA", DISSE ERMA, IRMÃ DE ARETHA

Finalmente em Paz

Percorrendo Los Angeles, comendo tacos e assistindo a jogos de basquete com Brian Wilson, o gênio do pop que deixou para trás seus dias sombrios

Por JASON FINE

SE VOCÊ QUISER, É BEM FÁCIL ENCONTRAR BRIAN WILSON EM LOS ANGELES, em qualquer dia. Ele pode estar sentado em um espaço reservado à janela do restaurante Beverly Glen Deli, com uma tigela de mirtilos e um hambúrguer, ou arrastando os pés por uma trilha de um parque arborizado perto da casa dele, em Beverly Hills. Ele percorre este circuito – restaurante, parque, casa – duas ou três vezes por dia, coisa que chama de "o meu regime diário", para se manter em forma e aquietar a mente. "Eu sou ansioso, deprimido, sinto muito medo", diz Wilson, então com 73 anos. "É assim faz uns 42 anos. O parque ajuda a me manter na linha. Eu chego lá me sentindo mal, e saio bem. Ele sopra tudo que é ruim para fora do meu cérebro."

REPORTAGE M PUBLICADA ORIGINALMENTE NA *RS EUA* #1238 (JUL. 2015)
E REPUBLICADA NA *RS BRASIL* #108 (AGO. 2015)

HOMENS DA PRAIA
A versão 2012 do Beach Boys (*a partir da esq.*): Bruce Johnston, Al Jardine, Brian Wilson, Mike Love e David Marks

GUY WEBSTER/DIVULGAÇÃO

BRIAN WILSON

Tirando quando está no estúdio ou em turnê, essa é a vida de Brian Wilson como um ex-Beach B oy da terceira idade (ele nasceu em 20 de junho de 1942): ele circula por Beverly Hills em seu Mercedes azul-escuro, faz paradas para comer cachorros-quentes e ir ao médico ou quem sabe se exercitar um pouco. Então, volta para casa e se acomoda em uma grande poltrona vermelha na sala, onde fica escutando a estação de rádio que toca música dos anos 1950 e assiste ao programa *Wheel of Fortune* enquanto a vida da família faz um redemoinho ao redor dele. Não tem passatempos. Não usa e-mail nem internet; também não lê jornal. Ele perdeu o celular há alguns anos e nunca mais comprou outro. Raramente vê velhos amigos. "Eu nem saberia como entrar em contato com a maior parte deles. Nem saberia o que dizer."

Wilson e a mulher com quem é casado desde 1995, Melinda, têm cinco filhos, com idades entre 5 e 18 anos, e cerca de uma dúzia de cachorros (Wilson também tem duas filhas, Carnie e Wendy, do primeiro casamento). Os mais novos, Dakota e Dash, sobem no colo do pai em sua poltrona vermelha, e a família toda está em sintonia com as excentricidades tranquilas dele. "Quando eu era muito pequena, entendi que o meu pai nunca seria igual aos outros pais, mas ele continua tendo jeito de pai", conta Daria, 18 anos, que fez a arte (e sugeriu o título) para o álbum dele de 2015, *No Pier Pressure*.

Às vezes, Wilson vai para o andar de cima, para sua sala de música, mas ele se desencoraja facilmente. "Não consigo escrever uma música por nada nesse mundo", afirma. "Eu me sento ao piano e tento, mas só quero reescrever 'California Girls'. Como é que eu vou fazer algo melhor do que aquilo? É uma viagem fodida."

MOLEQUES DO SURFE (*A partir da esq.*) Mike Love, Brian Wilson, Dennis Wilson, David Marks e Carl Wilson em 1962

Certa tarde, assistimos a uma sessão de *The Wrecking Crew*, documentário a respeito do espetacular time de músicos de estúdio de Los Angeles que tocaram em álbuns de todo mundo que importava, de Nat "King" Cole a Phil Spector, passando pelos clássicos dos anos 1960 dos Beach Boys. O filme começa com clipes de Wilson no estúdio, gravando *Pet Sounds*, aos 24 anos: o autor aparece cheio de confiança com seus óculos grandes e camisa psicodélica, impulsionando os artistas veteranos a dar vida à música complexa e emocional que ele queria fazer.

Foi surreal – e um pouco desconcertante – estar em um cinema lotado, assistindo a Wilson assistir a si mesmo. A experiência também não foi relaxante para ele. Ele ficou sentado contra o encosto da cadeira, impassível, enquanto sua versão mais jovem saltitava pelo estúdio, cheia de vigor e determinação. Depois de 45 minutos, Wilson se retirou. Eu o encontrei em um banco no lobby. "Aquilo foi um chute no saco", ele soltou. "Uma coisa pesada de nostalgia. Eu tinha tanta energia, sabia o que estava fazendo. Adoraria ter um pouco disso de volta."

Para um sujeito que reconhece que a aposentadoria pode não estar muito longe, Wilson é extremamente ocupado. Em abril de 2015, ele lançou *No Pier Pressure*, que traz vocalistas convidados, como Nate Ruess e Zooey Deschanel, e tocou em anfiteatros e ginásios nos Estados Unidos. Além disso, a cinebiografia *Love & Mercy* estreou recentemente.

Tudo isso acontece no final de um dos terceiros atos mais inesperados e surpreendentes do rock and roll. Desde 1999, quando Wilson saiu pela primeira vez na vida em uma turnê solo, aos 56 anos, ele vem surfando uma onda de criatividade, com a finalização da obra-prima dos anos 1960 *Smile*, em 2004, fazendo shows pelo mundo com sua banda e até deixando de lado décadas de tensão e processos judiciais para voltar a tocar com os Beach Boys em um álbum (*That's Why God Made the Radio*, de 2012) e uma turnê de 50 anos.

"Carreguei muito peso nos ombros – uma carga pesada", Wilson diz. "Para mim, música é amor. Amor é a mensagem que eu quero compartilhar. Espero que as pessoas sintam o amor na minha música. Isso faz com que o trabalho pesado valha a pena."

"CARREGUEI MUITO PESO NOS OMBROS – UMA CARGA PESADA. SÓ ESPERO QUE AS PESSOAS SINTAM O AMOR NA MINHA MÚSICA. ISSO FAZ COM QUE O TRABALHO VALHA A PENA"

Às vezes, Brian Wilson pode te surpreender. Hoje, em vez de almoçar no restaurante de sempre, sugere ir até Malibu para comer sushi.

"Quanta gasolina você tem?", ele pergunta enquanto entra no meu carro, vestido com seu uniforme de sempre: camisa com estampa tropical, calça de moletom e tênis branco. O cabelo, que ontem estava penteado para trás à perfeição, hoje está uma confusão ondulada. Ele parece feliz.

"Temos mais de meio tanque – isso é bastante gasolina."

O trânsito está parado. "Ei, não se preocupe com o trânsito, cara", Wilson diz. "Vamos relaxar. Tem gasolina suficiente?"

Ele pede que eu coloque o ar condicionado em congelantes 18 °C e aumente o som na estação de rádio preferida dele, a K-Earth 101. Canta junto "Rock 'n Me", de Steve Miller, "You Should Be Dancing", do Bee Gees, e "Another One Bites the Dust", do Queen. Depois de alguns segundos de "Thriller" (Michael Jackson), ele pede para eu tirar o som.

Então, pergunta: "Ei, você já ficou sem gasolina algum dia?"

Não, nunca.

"Bom, então por que diabos estamos preocupados?", ele diz com uma risadinha nervosa.

Pelo caminho, Wilson aponta a rua no bairro de Pacific Palisades onde ele alugou uma casa no começo dos anos 1980, quando pesava quase 140 quilos e vivia à base de bife, coquetéis de creme de menta e cocaína. "Eu era tão preguiçoso que mijava na lareira", relembra. Mais adiante, ele me mostra o ashram que costumava frequentar, na época em que os Beach Boys começaram a fazer meditação transcendental com os Beatles. "Eu meditei até não poder mais. Fiz isso durante uns dois anos. Daí parou de funcionar, então larguei."

Wilson morou em Malibu de 1982 a 1995, nove desses anos sob os cuidados de Eugene Landy, um terapeuta nada convencional que foi contratado em 1983 para controlar o uso de drogas de Wilson e fazer com que ele voltasse a trabalhar depois de anos de comportamento errático e autodestrutivo. Em alguns aspectos, o programa de Landy funcionou. "Eu aliviava a pressão com exercícios – fiquei em forma, no estilo de atleta olímpico", Wilson conta, orgulhoso. Mas Landy praticamente transformou o músico em um prisioneiro: ele se mudou para a casa de Wilson e o

DIVULGAÇÃO

SÓ SORRISOS
(*De cima para baixo, da esq. para dir.*) Brian Wilson, Dennis Wilson, Al Jardine Mike Love e Carl Wilson, em 1964

DIVULGAÇÃO

colocou em um imóvel alugado na praia; instalou cadeados na geladeira e guarda-costas residentes para monitorar o comportamento dele; também cortou o contato com os amigos e familiares. Landy manteve Wilson afastado das drogas ilegais, mas lhe deu doses perigosas e altíssimas de sedativos e psicotrópicos que o deixaram desanimado e, de vez em quando, quase catatônico. "Achei que fosse meu amigo, mas ele era um sujeito muito perturbado", afirma o artista, que raramente diz algo negativo a respeito de qualquer pessoa. Melinda foi um dos portos-seguros que ajudaram Wilson a se reerguer – foi fundamental para fazer com que Landy fosse removido da vida dele, e desde que se casaram, em 1995, ela o ajuda a obter tratamento adequado para seus transtornos mentais, além de ter orquestrado o fantástico retorno dele à música. Apesar de vários triunfos, Melinda reconhece que a jornada tem sido tumultuosa. "A gente nunca sabe o que vai acontecer com Brian", ela diz uma noite, durante o jantar. Melinda tem uma beleza nobre e fala com doçura sobre a trajetória ao lado do marido. "Este sujeito maravilhoso e complicado me surpreende todos os dias há 20 anos. A vida dele é igual a um cabo de guerra. Tem altos e baixos. Esse é o ciclo. É igual a qualquer pessoa que sofre de depressão. Mas, em meio a isso tudo, ele é também a pessoa mais corajosa e mais bondosa que eu conheço."

UMA NOITE, WILSON RECUSA INGRESsos de área vip para um jogo do time de basquete Lakers porque quer ir ao jogo de basquete do filho Dylan em um centro de recreação local. O time de Dylan, Thunder, estava invicto, e a família – Brian, Melinda, Daria, Dash e Dakota, além da empregada, Gloria, e duas babás (a outra filha do casal, Delanie, de 17 anos, mora fora, em um internato) – saiu de Beverly Hills para torcer para o garoto.

No caminho, paramos para jantar no Ernie's, um dos restaurantes mexicanos mais famosos de San Fernando Valley. Wilson se senta à cabeceira da mesa, bebe refrigerante diet de canudinho e anuncia: "Ninguém precisa comer correndo. Temos tempo de sobra".

"Dylan, vamos vencer hoje", ele completa. "Estou com um bom pressentimento."

Em meio a enchiladas e tacos, Wilson fala a Dylan sobre sua própria carreira atlética na infância, algo que o menino escuta atenciosamente e absorve com deleite. Wilson foi um talentoso jogador de beisebol na escola Hawthorne High e também jogou como quarterback no time de futebol americano, mas largou no último ano. No jogo, a família Wilson se acomoda em um banco perto de uma das pontas da quadra. Houve uma ocasião em que Brian atravessou a quadra no meio da partida, mas nessa noite ele ficou sentado em uma cadeira dobrável de mãos dadas com Melinda.

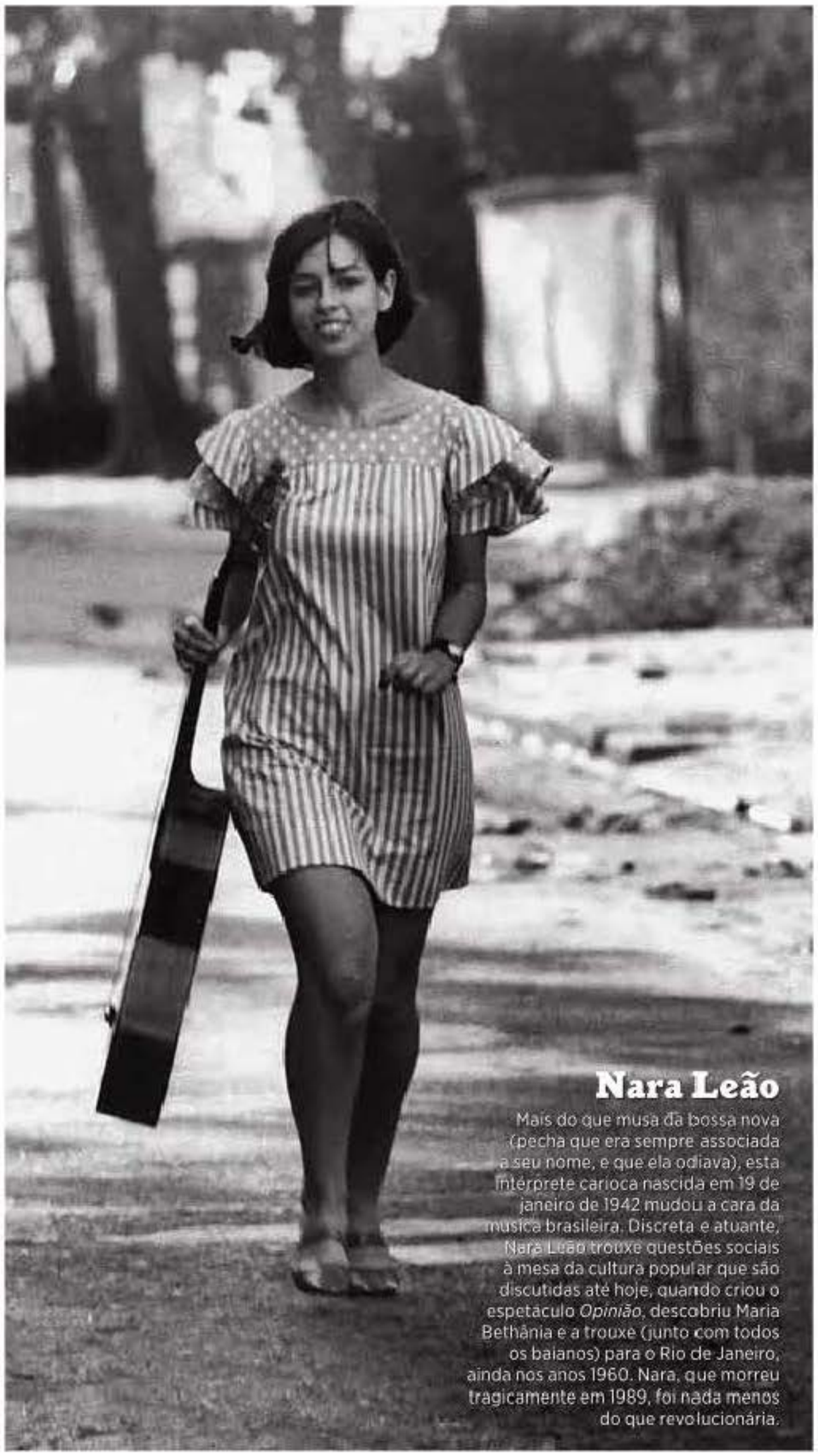
Com 11 minutos para acabar o segundo tempo, o Thunder está perdendo por 10 pontos. "Talvez a gente se dê mal, querida", Wilson comenta. O time se recupera no finalzinho, em parte graças a duas cestas marcadas por Dylan, e vence o jogo. Dakota e Dash pulam e o garoto corre para abraçar o pai. "Está vendo, Dylan", Wilson diz. "Se você se empenhar, as coisas dão certo no fim. Não sempre, mas às vezes."

Em momentos assim, Wilson parece relaxado como jamais vi. Logo, ele teria que deixar o seu idílio em Beverly Hills para sair em turnê – três semanas extenuantes pelos Estados Unidos, encerradas em julho – e a ansiedade começava a se instalar. "Estou tentando não pensar muito nisso, ou vou ficar nervoso", ele diz enquanto passamos de carro pelo Hollywood Boulevard. "Depois que começar, tudo vai ficar bem, mas é difícil fazer a transição."

Minutos depois, "California Girls" começa a tocar no rádio e, diferentemente da maior parte das vezes quando alguma música dele toca, Wilson não abaixa o volume – pede para aumentar. "Eu chamo a mim mesmo de Brian Willpower [*Força de Vontade*] Wilson", afirma. "Me ajuda a enfrentar as coisas difíceis. Sabe, eu sinto que tenho mais uns 15 anos, então quero aproveitar ao máximo. Levo as coisas de um jeito mais leve agora. Tipo quando eu acordo de manhã, em vez de falar 'Ai, não, mais um dia', eu falo: 'Ó Deus, obrigado por mais um dia!'"

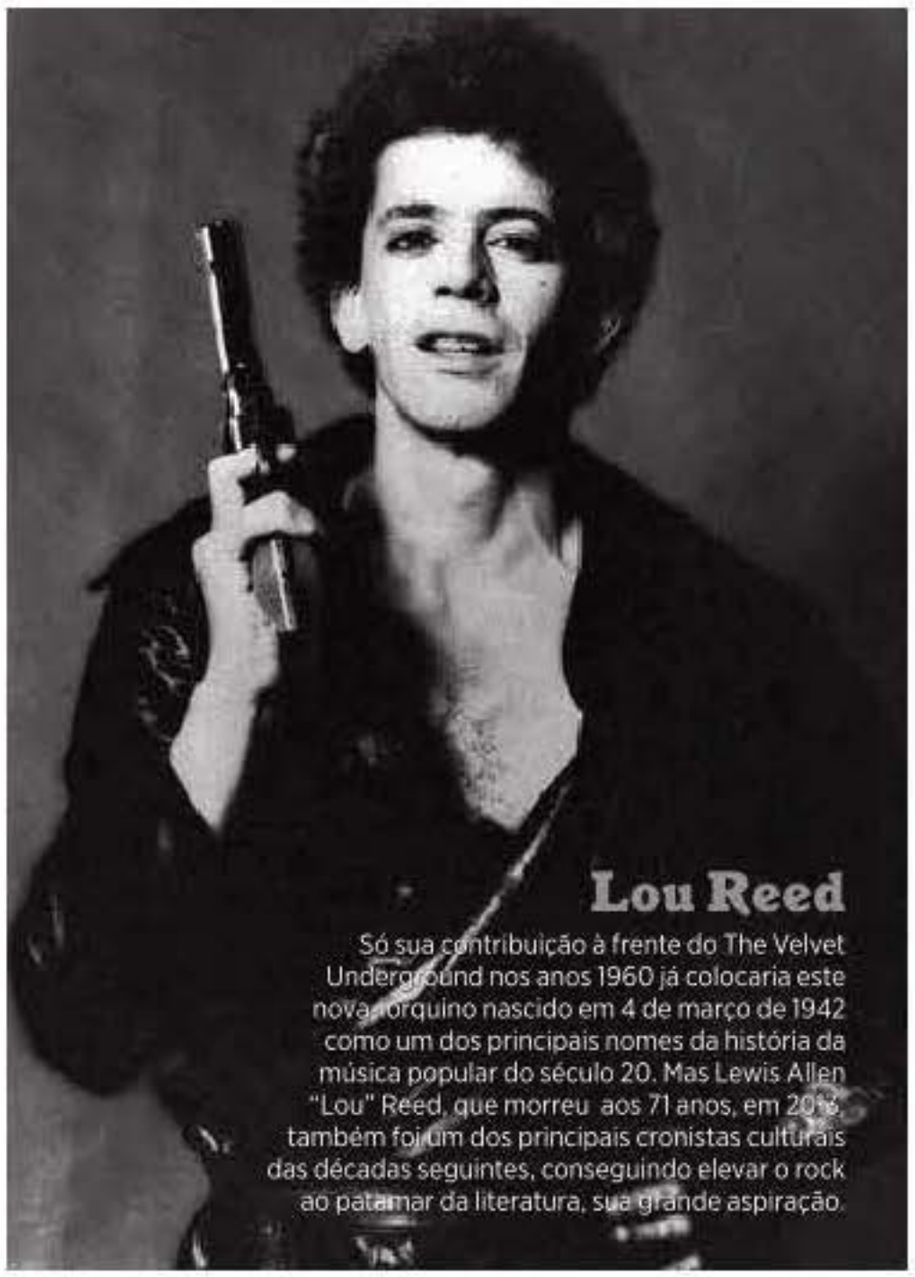
Aconteceu em

1942



Nara Leão

Mais do que musa da bossa nova (pecha que era sempre associada a seu nome, e que ela odiava), esta intérprete carioca nascida em 19 de janeiro de 1942 mudou a cara da música brasileira. Discreta e atuante, Nara Leão trouxe questões sociais à mesa da cultura popular que são discutidas até hoje, quando criou o espetáculo *Opinião*, descobriu Maria Bethânia e a trouxe (junto com todos os baianos) para o Rio de Janeiro, ainda nos anos 1960. Nara, que morreu tragicamente em 1989, foi nada menos do que revolucionária.



Lou Reed

Só sua contribuição à frente do The Velvet Underground nos anos 1960 já colocaria este nova-iorquino nascido em 4 de março de 1942 como um dos principais nomes da história da música popular do século 20. Mas Lewis Allen "Lou" Reed, que morreu aos 71 anos, em 2013, também foi um dos principais cronistas culturais das décadas seguintes, conseguindo elevar o rock ao patamar da literatura, sua grande aspiração.

GLOBO/ DIVULGAÇÃO (NARA LEÃO), DOMÍNIO PUBLICO (LOU REED)

Por que tantos artistas geniais da música nasceram neste exato ano, há oito décadas?

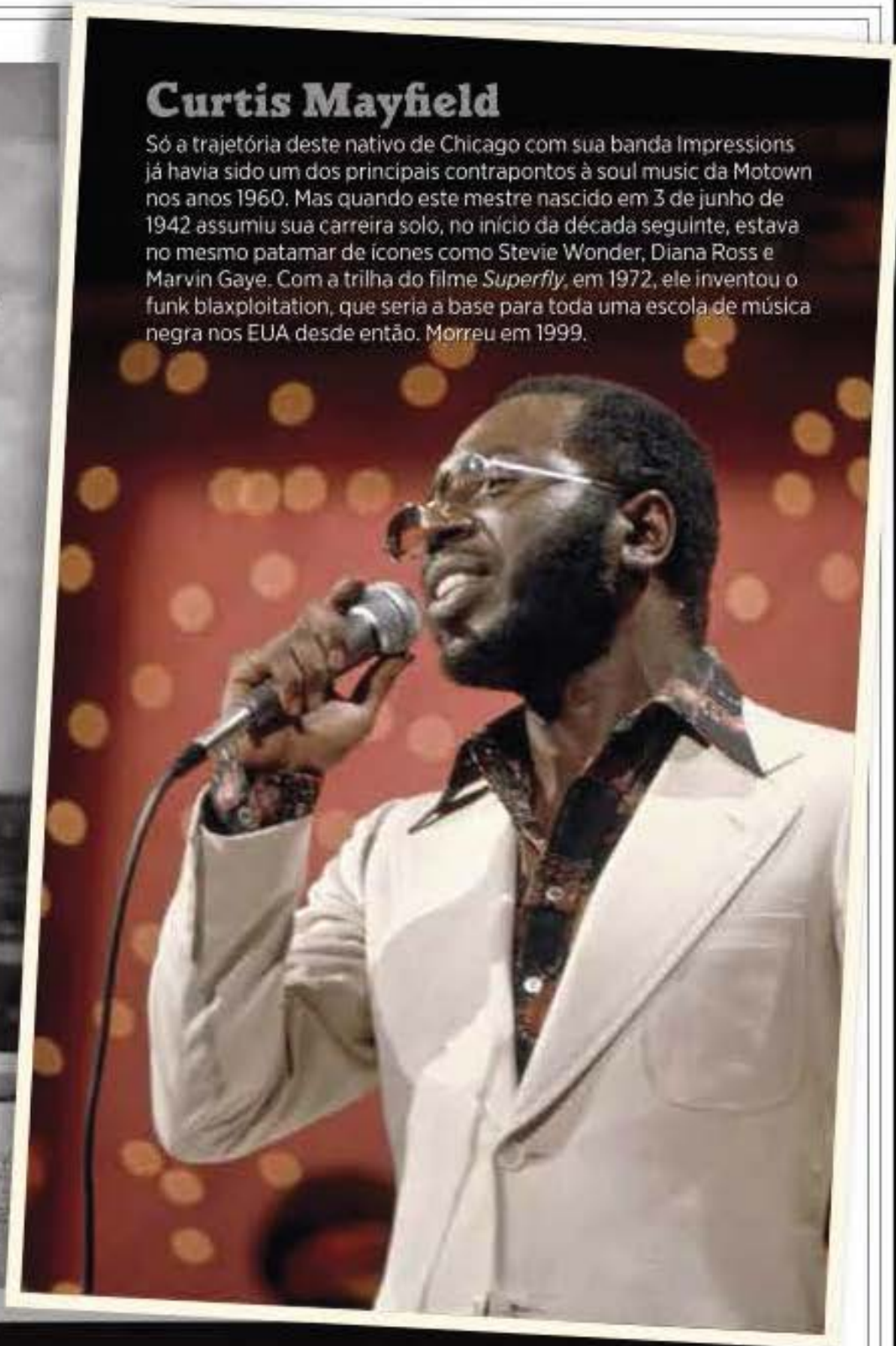
Por **PABLO MIYAZAWA** & **ALEXANDRE MATIAS**

Brian Jones

Apesar de relegado à fama de segundo guitarrista da maior banda de rock de todos os tempos, Lewis Brian Hopkin Jones foi o músico que fundou os Rolling Stones. O laço criado entre os nomes que até hoje carregam o legado da banda – o vocalista Mick Jagger e o guitarrista Keith Richards – foi uma forma que os dois inventaram para equilibrar forças em relação à intensa personalidade de Jones. Um dos maiores nomes da cena blueseira britânica, este inglês nascido em 28 de fevereiro de 1942 também inaugurou o mórbido "clube dos 27", ao ser o primeiro nome de sua geração a morrer precocemente de maneira trágica, em 3 de julho de 1969.

Curtis Mayfield

Só a trajetória deste nativo de Chicago com sua banda Impressions já havia sido um dos principais contrapontos à soul music da Motown nos anos 1960. Mas quando este mestre nascido em 3 de junho de 1942 assumiu sua carreira solo, no início da década seguinte, estava no mesmo patamar de ícones como Stevie Wonder, Diana Ross e Marvin Gaye. Com a trilha do filme *Superfly*, em 1972, ele inventou o funk blaxploitation, que seria a base para toda uma escola de música negra nos EUA desde então. Morreu em 1999.



Clara Nunes

Embora sempre associada ao samba, esta mineira nascida em 12 de agosto de 1942 começou cantando nos bares da vida, quando Milton Nascimento ainda era apenas um baixista de banda de baile em Belo Horizonte. Mas a mudança para o Rio de Janeiro, onde viveu até sua morte precoce em 1983, aos 40 anos, entregou Clara ao samba que a transformou em uma das principais vozes femininas da história do Brasil.

DAILY MIRROR/MIRRORPIX VIA GETTY IMAGES (BRIAN JONES); PAUL W. BAILEY VIA GETTY IMAGES (CURTIS MAYFIELD); DOMÍNIO PÚBLICO/ACERVO ARQUIVO NACIONAL (CLARA NUNES)

Em 1942, o mundo se encontrava no início da pior fase da Segunda Guerra Mundial. As consequências ao redor do planeta eram notáveis: países em constante estado de tensão, escassez de recursos, incerteza sobre o futuro. É curioso que um momento crítico para a humanidade tenha sido também um ano tão importante para a cultura, especialmente para a música.

O fato de tantos artistas terem nascido em 1942 pode ser mera coincidência, mas é importante compreender as condições que permitiram que tantos talentos desabrochassem nos anos seguintes, especialmente no Brasil. É possível citar fatores cruciais proporcionados pela estabilidade do pós-guerra – o desenvolvimento da urbanização nas grandes cidades, o ambiente político e econômico mais favorável, o aumento do poder aquisitivo da população e o consequente maior acesso à cultura, além da evolução da indústria do entretenimento (principalmente a fonográfica). Mas também podemos, por que não?, crer na magia do acaso.

Oitenta anos depois, sabemos que a música é muito mais rica e interessante graças aos notáveis nascidos em 1942. E além das estrelas já mencionadas nas páginas anteriores, há muitas outras, que homenageamos agora.

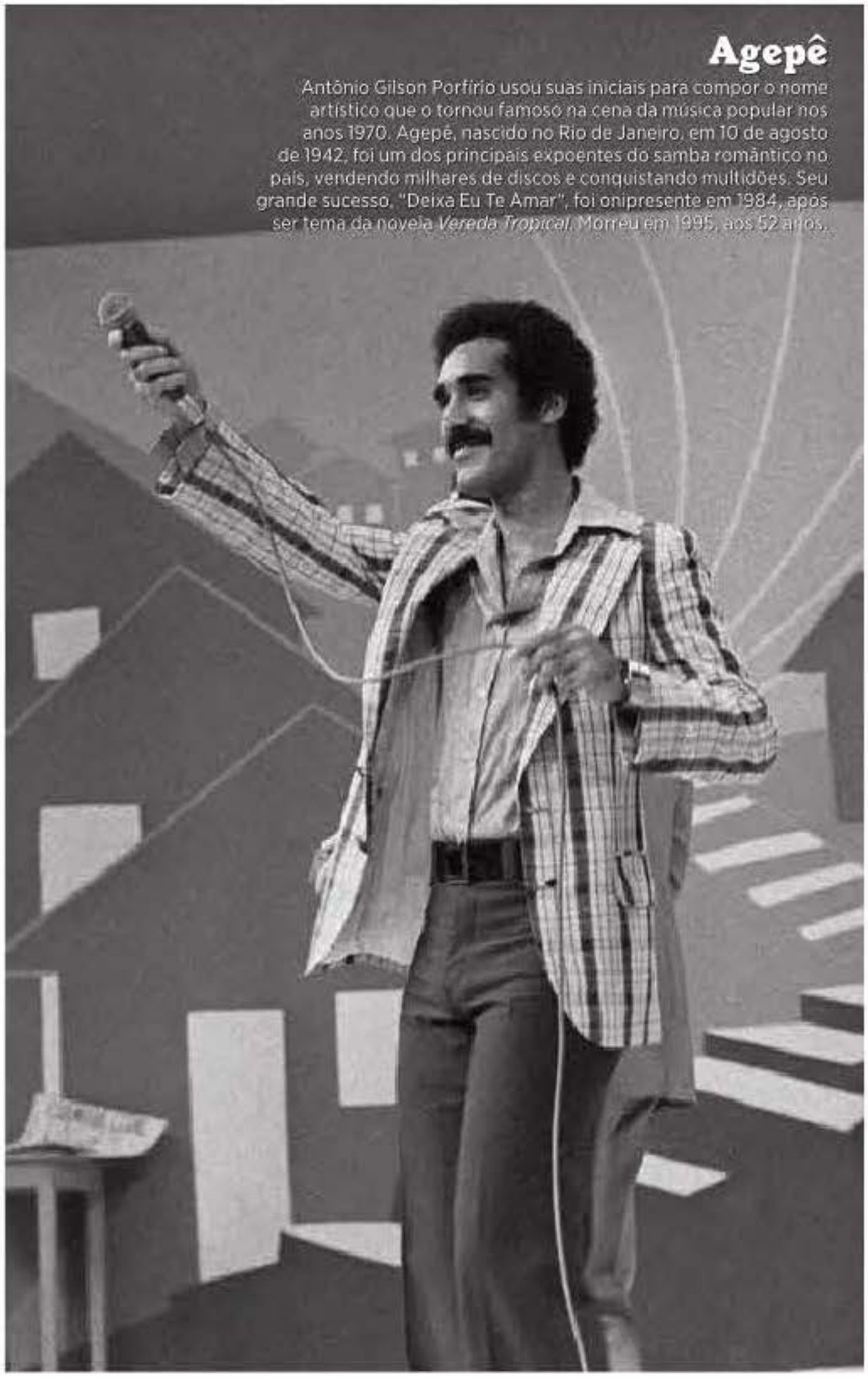
Aconteceu em *1942*

Jerry Garcia

Toda a carreira de Jerome John Garcia foi dedicada a liderar a banda de rock psicodélico Grateful Dead, um dos principais expoentes da contracultura do oeste norte-americano na década de 1960. Nascido em São Francisco, em 1 de agosto de 1942, ele ficou conhecido não só pelo talento ímpar com a guitarra e a tendência a longas improvisações ao vivo, mas pelo comportamento autodestrutivo fora dos palcos. Como um autêntico "maluco beleza" californiano, Garcia levou a vida no limite e colecionou vícios que o levaram à morte prematura, em 1995, aos 53 anos.

Isaac Hayes

Um dos cérebros musicais da gravadora Stax, principal rival da Motown nos anos 1960, ele nasceu no dia 20 de agosto de 1942 e fez história ao tornar-se o terceiro afro-americano a ganhar um Oscar (quando levou o prêmio de Melhor Canção Original em 1971, com *Shaft*) e pavimentou as décadas de 1970 e 80 com seu groove lento e sofisticado, marcado pelo timbre grave de extensa duração. E ainda interpretou o personagem Chef no desenho animado *South Park*, antes de morrer, em 2008.



Agepê

Antônio Gilson Porfírio usou suas iniciais para compor o nome artístico que o tornou famoso na cena da música popular nos anos 1970. Agepê, nascido no Rio de Janeiro, em 10 de agosto de 1942, foi um dos principais expoentes do samba romântico no país, vendendo milhares de discos e conquistando multidões. Seu grande sucesso, "Deixa Eu Te Amar", foi onipresente em 1984, após ser tema da novela *Vereda Tropical*. Morreu em 1995, aos 52 anos.

ROBERT ALTMAN/MICHAEL OCHS ARCHIVES/GETTY IMAGES (JERRY GARCIA); MICHAEL OCHS ARCHIVES/GETTY IMAGES (ISAAC HAYES); DOMÍNIO PÚBLICO (AGEPÊ)

Carole King

Nascida em 9 de fevereiro de 1942 como Carole Klein, ela começou sua carreira nos bastidores, compondo hits ao lado do então marido Gerry Goffin, em uma das duplas mais prolíficas do "Brill Building", prédio de escritórios de Nova York conhecido por abrigar gênios como Burt Bacharach, Hal David, Jerry Leiber, Mike Stoller e Neil Diamond, entre outros. Depois de dez anos como compositora e já separada, Carole lançou-se como artista no início dos anos 1970 com o disco *Writer*. Mas foi com seu segundo trabalho, o clássico *Tapestry*, repleto de hits, que ela passou a ser considerada um dos maiores nomes da música popular dos EUA.

Celly Campello

A grande pioneira do rock no Brasil nasceu em São Paulo, em 18 de junho de 1942 – mesmo dia em que um certo Paul McCartney surgiu em Liverpool. Com "Estúpido Cupido", Celly (que nasceu Célia) conquistou o país na virada dos anos 1950 e 60 com seu carisma e voz apaixonante. Na música, ela começou cedo, tendo gravado o primeiro compacto aos 16 anos, com o irmão Tony. Colecionando sucessos ("Banho de Lua", "Túnel do Amor", "Broto Legal") e como apresentadora de TV, ela parecia uma estrela em ascensão. Mas abandonou a carreira para ter uma vida longe dos holofotes, casada e morando em Campinas. Morreu em 2003, aos 60 anos.

JIM MCCRARY/REDFERNS (CAROLE KING); CREATIVE COMMONS (CELLY CAMPELLO); ROB VERHORST/REDFERNS (ANDY SUMMERS); NA PÁGINA SEGUINTE: RICHARD E. AARON/REDFERNS (DIO)

Andy Summers

Antes de ser um dos pilares do The Police, Andrew James Summers tocou guitarra em muitas bandas da cena londrina, com destaque para uma rápida passagem pelo The Animals de Eric Burdon. Foi o convite do baixista Sting e do baterista Stewart Copeland que determinou a formação clássica de um dos trios mais aclamados a surgir nos anos 1970. Nascido no último dia de 1942, Summers continua em atividade mesmo após o fim do The Police, entregando sua guitarra de bom gosto a qualquer projeto que lhe possa interessar – seja fazendo shows com Milton Nascimento, liderando uma banda-tributo ao The Police com João Barone e Rodrigo Santos ou tocando no álbum solo de Fernanda Takai.

RollingStone

PENSKE MEDIA CORPORATION (PMC)
Jay Penske, **CHAIRMAN AND CEO**
George Grobar, **CHIEF OPERATING OFFICER**
Debashish Ghosh, **MANAGING DIRECTOR, INTERNATIONAL MARKETS**
Gurjeet Chima, **ASSOCIATE VICE PRESIDENT, INTERNATIONAL MARKETS**
Francesca Lawrence, **ASSOCIATE DIRECTOR, INTERNATIONAL BRAND & PARTNERSHIP OPERATIONS**

ROLLING STONE USA

Gus Wenner, **PRESIDENT AND CHIEF OPERATING OFFICER**
Noah Shachtman, **EDITOR IN CHIEF**
Sean Woods, **EXECUTIVE EDITOR**
Lisa Tozzi, **DIGITAL DIRECTOR**
Joseph Hutchinson, **CREATIVE DIRECTOR**
Catriona Ni Aolain, **DIRECTOR OF CREATIVE CONTENT**

Jann S. Wenner, **FOUNDER AND EDITORIAL DIRECTOR**

RollingStone BRASIL

PUBLISHER: Luis Fernando Maluf

DIRETOR DE CONTEÚDO:
Ademir Correa
EDITOR CONVIDADO:
Pablo Miyazawa
DIRETOR DE ARTE:
Daniel S. B. Mangione
DIRETOR COMERCIAL: Márcio Maffei
DIRETOR DE PUBLICIDADE:
Willian Hagopian
EXECUTIVOS DE CONTAS: Conceição Augusto, Mari Angela Reis, Mariana Denani, Michele Brito, Francisco Netto e Wagner Santos
PRODUÇÃO GRÁFICA: Valter Santos
COLABORADORES: Alexandre Matias, Marcelo Ferla e Pedro Só (textos); Marcos Hermes (fotos)

SPRING

Copyright © 2022 por Spring Publicações Ltda. Todos os direitos reservados. A reprodução sem permissão do conteúdo total da revista ou de qualquer uma de suas partes é proibida. O nome Rolling Stone e o logotipo são marcas registradas por Rolling Stone LLC, cuja licença no Brasil foi concedida à Spring Publicações Ltda.

Aconteceu em *1942*

Ronnie James Dio

Ele entrou para a história por ter popularizado o "chifrinho com as mãos", símbolo da cultura do heavy metal. Mas o ítalo-americano Ronnie James Dio, nascido em 10 de julho de 1942, foi muito mais do que isso. Na linha de frente de bandas como Black Sabbath, Rainbow, Heaven & Hell e em carreira solo, Dio marcou gerações com seu timbre potente e inconfundível, a postura performática no palco e, principalmente, o espírito caloroso e bem-humorado nos bastidores. Sua morte, em 2010, foi sentida por fãs de todas as vertentes do rock pesado, mas os ecos de sua voz única ainda ressoam.

Acompanhe nossas redes sociais.

www.vikingbrand.com.br
@viking.brand

LANÇAMENTO

ELVIS Presley

ELVIS™ © 2020 ABC EPE IP LLC

TRÊS PERFUMES EXCLUSIVOS

Em uma linha licenciada de cosméticos masculinos

São mais de 15 produtos do rei do Rock and Roll

VIKING | Elvis Presley

EDIÇÃO 4 - JAN 2023 - R$ 29,90
9 788562 921070

All
ACCOR · LIVE LIMITLESS
ibis

HOTÉIS IBIS

HOTEL E MÚSICA: O FEAT. QUE TEM TUDO A VER COM VOCÊ!

+ DE 130 UNIDADES NO BRASIL

MELHOR MARCA DA CATEGORIA ECONÔMICA